

P297

ACADÉMIE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE ET DE THÉORIE
LITTÉRAIRE «G. CĂLINESCU»

COMITÉ NATIONAL ROUMAIN
DE LITTÉRATURE COMPARÉE

transla

SYNTHESIS

**LES ROUMAINS ET
LES AUTRES:
RÉCUPÉRER LE
MAILLON PERDU**

p3569

**BIEDERMEIER IN
EASTERN EUROPE**

XIX 1992

EDITURA
ACADEMIEI
ROMÂNE

COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur : ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
vice-président de l'Académie Roumaine

Rédacteur en chef : MIRCEA ANGHELESCU

Membres : AL. CĂLINESCU
AL. CIORĂNESCU (Tenerife)
AL. DUȚU
MIHNEA GHEORGHIU
DAN GRIGORESCU
EVA KUSHNER (Alberta)
ADRIAN MARINO
MARIAN PAPAĞAGI
MONICA SPIRIDON
CORNELIA ȘTEFĂNESCU
I. ZAMFIRESCU

Secrétaire du comité : CĂTĂLINA VELCULESCU

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à Synthesis, Bucarest, 70626, Bd. Schitu Măgureanu 1.

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires. Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 10 pages dactylographiées pour les articles et de 2 pages pour les notes de lecture.

Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnement) sera adressée à ORION SRL, Splaiul Independenței 2024, București 6, România, P.O.Box 74—19 București, Tx 11 939 CBT XR Fax (400) 42 41 69.

EDIȚURA ACADEMIEI ROMĂNE

Calea Victoriei 125, 79717 București, România

SYNTHESIS



BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE
COMPARÉE ET DE L'INSTITUT D'HISTOIRE ET DE THÉORIE
LITTÉRAIRE «G. CĂLINESCU» DE L'ACADÉMIE ROUMAINE

XIX

1992

SOMMAIRE

Les Roumains et les autres : récupérer le maillon perdu

VIRGIL NEMOIANU (Washington D. C.), Displaced Images: Travel Literature as Conversational Essay in the Early Nineteenth Century	3
AL. CIORĂNESCU (Tenerife), Antony Deschamps et les Roumains . .	11
MIHAELA ANGHELESCU IRIMIA, Swift—Caragiale—Ionesco: An Absurdist Triad	15
LIA BRAD-CHISACOF, Looking at Each Other: Romanian and modern Greek literature in the second half of the 19th and 20th centuries	20
ILINCA BARTHOUIL-IONESCO (Avignon), Comparatisme et caracté- riologie: Figures de femmes chez Camil Petrescu et Mircea Eliade	35
CHRISTOPHER BYRON (Cornell, Ithaca), Consider Yourself a Plain or a Mountain	47
ALAIN VUILLEMIN (Limoges), Le mythe du dictateur roumain dans les romans français et anglais (1970—1990)	53
HORST SCHULLER-ANGER, Stationen in der deutschen Übersetzung der rumänischen „Kloster Argesch“ — Volksballade. Übersetzungs- paradigmen bei J. K. Schuller und A. Margul-Sperber	61

Le Biedermeier dans l'Europe de l'Est

ILONA T. ERDELY (Budapest), Einige Gedanken über die ungarische Biedermeierzeit	73
ROXANA SORESCU, Is the “Biedermeier” a Possible Pattern for the Romanian Literature?	81
MIRCEA ANGHELESCU, Is there a Romanian Biedermeier?	85
G. ZOLTAN SZABÓ (Budapest), Almanach-Lyrik und die Stammbuch- Gedichte in der ungarischen Literatur	91

Les Arts et les Lettres

JEAN LACROIX (Montpellier), Du « mensonge romantique » : « La fabuleuse réalité ». Traitement du réel dans le récit ambigu de Théophile Gautier (II) 95

Comptes rendus 107

DISPLACED IMAGES : TRAVEL LITERATURE AS
CONVERSATIONAL ESSAY IN THE EARLY
NINETEENTH CENTURY

VIRGIL NEMOIANU
(Washington D. C.)

Chateaubriand's first and only visit to Constantinople took place between September 13 and 18, 1806 and his impression of the capital of the Ottoman Empire was summarized in a few memorable pages published 5 years later in his *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. We read :

“We landed in Galata : immediately I noted the stir on the wharfs, and the mob of porters, merchants and sailors ; all these revealed by the diverse facial hues, by the differences in their language, demeanor, clothing, hats, bonnets and turbans that they called from all parts of Europe and of Asia in order to dwell on this frontier of two worlds. The almost complete absence of women, the lack of wheeled carriages, and the packs of masterless dogs — these three features were the first to strike me as I stepped into this extraordinary city. People walk around only in felt slippers, the noise of carts and carriages cannot be heard, there are no church bells, and virtually no hammer-wielding craftsmen, and so a perpetual silence reigns. You look around and see a voiceless crowd, that walks by as if it wished to avoid notice, in stealth, always with the air of hiding from its master's vigilant eye. You pass all the time from a *bazaar* to a cemetery, as if Turks were around only to buy, to sell and to die. These wall-less cemeteries, placed in the middle of streets are splendid cypress groves : doves build their nests in these cypress trees and share the peace of the dead. [...] No sign of joy, no appearance of happiness meets the eye : all that can be seen is not a nation, but a herd shepherded by the imam and slaughtered by the janissar. Here the only pleasure is debauchery, the only punishment death. The mournful sounds of a mandoline sometimes emerge from the back of a coffee-house and one can observe ignoble children engaged in obscene dances in the front of ape-like figures seated around low tables. Surrounded by jails and prisonhouses a seraglio rises, the Capitol of servitude : there a sacred guardian anxiously preserves the germs of the past and the original law-tables of tyranny. Pale-faced adorers ceaselessly prowl around this

temple, bowing their heads to the idol. [...] The despot's eye attracts the slave, much as the serpent's glance hypnotically fixes the birds that will become his prey"¹.

So far Chateaubriand. We will immediately have a chance to make some comment upon this passage, but first another quotation from another traveler, a Romanian aristocrat and politician, Dimitrie Ralet. True, Ralet was writing half a century later; even given this timelag, the difference remains striking. He notes: "We reached the hotel, where we first noticed some policemen; until then, their absence had been striking. Nobody had inquired after our passport, nor had we received a residence card, two shapes in which many a civilized country expresses its sempiternal anxiety, and perpetually admits its weakness and mistrust"². For Ralet Constantinople is what London had been for Dr. Johnson, "a portrait of human life itself". He says, rhapsodically:

"one moment you forget all your unhappiness, another you weary at the mere idea of its numberless climbs and descents, and then again you feel at peace and forget all your worries in the face of the enchanting beauties that touch all your senses surrounded by a nature that unfolds its harmonious grandeur by and through its own confusion, a nature that surpasses any paradise you may have dreamt of, by a sea that mirrors the hues and tints of heaven. Much as in the course of your life you encounter love with its flattering delights and with its deceitful hopes, as you encounter power preceded by so many vain illusions and accompanied by so many real disappointments — so you will encounter on your travels the Bosphorus with its multifarious beauties, with limpid waves, but true reality is not far away; you will come to shore and find the most hurting contrast between soothing waves and dirty lanes, between the luminous and elating azure and a reeking, dismal ugliness, between an infuriating luxury which is, as you know, inseparable from oppression, and a misery that irritates you since it is accompanied by sloth". (p. 82)

The cypress trees in Constantinople's graveyards are, for Ralet, both melancholy and majestic, (p. 102) contributing to the unreal mirage-like beauty of a city that he regards as a great urban and cosmopolitan center, and, in many ways, a model of modernity³.

¹ A. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, 201–5. First published in 1811. My translations throughout.

² Dimitrie Ralet, *Suvenir și impresii de călătorie*, ed. Mircea Angheliescu, Bucharest, Minerva, 1979, 65. The first edition, later amended, was published in Paris, De Soyé et Bouchelet, 1858. Ralet lived c. 1817 – 1858.

³ Another interesting contrast is provided by the conservative Austrian author Jakob Fallmerayer (1790–1861), who was considered a great stylist throughout the nineteenth century, but was later forgotten. He was a great admirer of both Byzantium and Istanbul. He called Istanbul "the metropolis of the globe" and concluded a glowingly baroque description with "This is a world in itself, an Atlantis of bliss, a store-house of human delight, the seat of contradictions, lonely and full of movement, earth and water, the huge global preserve filled with the aroma of flowers, lights, shadows and long caravans, filled with the musically rushing play of the waves, crowded with gondolas and cruising dolphins. This is

What can account for these radically different evaluative as well as descriptive propositions on the same environment even admitting, as I suggested before, that there had been some significant changes in the 50 years that had elapsed from Chateaubriand's to Ralet's visit?

To answer this, we have to remind ourselves once more of Chateaubriand's crucial position in European self-consciousness, as Western societies were beginning to explore the dynamics of an evermore completely alienated modernity, with all their attractions and pitfalls. Chateaubriand's capacious mind and soul provided space for the playing out of the dialectics of conservatism and liberalism, of religion, nature and art, and of various other essential conflicts emerging at the time. Chateaubriand provided an imaginative vocabulary that for a hundred years and more served in France and elsewhere for expressing the dilemmas of an advancing modernity. The travelog was a vehicle for *symbolic* messages. This became possible at the time because "the walk", both as an eighteenth-century practice, and as a *topos* discourse in the eighteenth century was gradually being replaced by the grand tour (still inside the confines of the European world) and by even more adventurous explorations of areas all over the globe. The geographical *mobility* of larger social masses was a nineteenth-century phenomenon, as opposed to *migration* (basically a one-way trip), the age-old manifestation of human groups. It is also in the early nineteenth century that tourism ceased to be the appanage of a handful of eccentric aristocrats or poets and became a middle-class habit.

Chateaubriand was among the few who seized upon these sociocultural trends and shaped them in meaningful, value-carrying models. His two great expeditions were for him first into a realm of the "exotic", the primal and the pristinely unhistorical: extra-Western North America. (Thereafter he used this material in *Atala* and *René*, as well as in *Mémoires d'Outre-Tombe* and in other works⁴). His second great journey was to take him to the sources of a historically constituted culture, that is, to Athens and Jerusalem. The first of the journeys was reinterpreted (by Chateaubriand himself, no less than by most of his readers) as a powerful response to Rousseau and Diderot; its ideological implications were fully expounded in *Le Génie du Christianisme*. The world of primitivity was indeed one in which beauty and religion were unsevered; it confirmed Chateaubriand's search for a "conservatism with a human face" or a harmonious traditionalism — the kind of convergence of or cooperation between opposing values that Walter Scott in England, of Goethe in central Germany were also trying to formulate.

the enormous fortress of the old continent, separated from the East and West by large deserts, from the South and North by raging water straits. To rule powerfully here is to be obeyed by the whole world" (*Fragmente aus dem Orient*, Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1815, originally serialized in 1810 in "Allgemeine Zeitung", 339 *epud* Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, 3 vols., Stuttgart, Metzler, 1971 — 1980, II, 256.

⁴ The *Mémoires* were written in 1811 — 1814 and first published in serialized form between October 21, 1818 and July 3, 1859 in "La Presse". *Atala* appeared in April 1801; *René*, in 1802 as part of *Génie du Christianisme*. *Les Natchez* (conceived much earlier) appeared in 1826 and the *Voyage en Amérique* in February 1827.

By contrast, the journey to Athens and Jerusalem turned out to be a much darker and more pessimistic undertaking. With increasing lucidity Chateaubriand came to realize — even while continuously fighting back — that the future was pregnant not with his humanist conservatism, but with a society of alienated egalitarianism and neutral democracy. The text of the *Itinéraire* is full of anxious hopes and doubts; it is breathlessly grasping after the certainty of Western Christendom's roots. Bitterness, gloom and dark irony abound⁵. The results of the journey are disappointing: the Hellenic, as well as the Biblical roots of culture, seem dispersed and lost to the sense experience and, thus, to a real empirical access. They have become at best elusive and ambiguous textual realities.

The description of Constantinople is, therefore, an almost inevitable given inside Chateaubriand's overall plot. Midway between the Hellenic and the Hebrew realm (and almost exactly at the center of the narrative account), Constantinople is the empire of death. It wields a stifling or destructive supremacy over both Athens and Jerusalem, and it has the dread majesty of "time-the-destroyer" (another age-old *topos*). That is why Constantinople itself becomes the center of pale silence and the metropolis of graveyards. Going even beyond this fairly clear *structural function*, one speculates whether for him the city was not an emblem of the dawning age of levelling and indifferentiation. In any case this seems more plausible than suspecting Chateaubriand of an "orientalist" prejudice. His cast of mind and narrative practice were different — much like Volney, he was interested in the cyclical rise and ruin of empires and cultures. Therefore using an Islamic macroimage for a Western-engendered reality would not have bothered him: still, I will not claim more than an uncertain suggestion of lethal modernity.

By contrast, for Ralet Constantinople could become an ideal, almost a utopian text. Ralet was a progressive Moldavian localist. He wanted his native country to become Westernized, to join in the benefits of modernized societies, such as openness, variety, freedom, social and economic advance. Nevertheless, like many of his generation, intellectual outlook, and social class he had doubts as to whether such a joining to the West was feasible at all, and, if feasible, he wondered what the consequences and side effects might be. Visiting Constantinople filled him with elation. Here was a city that certainly had to be described as a metropolis, and that had still remained deeply Oriental. Building on this key perception, Ralet generates a text in which the local and the traditional are harmoniously interwoven with the cosmopolitan and the progressive, and likewise the rural with the urban, the natural with the man-made. For Ralet Constantinople, far from being an image of death and silence, is an aesthetic construct of hope: the potentiality of a Western-like environment built out of local substances and materials, not the mere imitation or imposition of an alien civilization, is powerfully affirmed by the Romanian author.

⁵ See the sweeping considerations and new definitions in Liian Furst, *Fictions of Romantic Irony*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1985.

Dimitrie Ralet's travelog is, like so many other travelogs, an exercise in value choices and meaning selections, as is Chateaubriand's *Itinéraire*. Beyond that, however, both share other features. First, they carefully cultivate ambiguity and multivalence. They evade action, but they also act through the form of evasion, flight and the search for new horizons. They refuse canonical stability, by choosing a marginal generic vehicle, but there is equal denial in the replacement of a prescribed or predictable environment with a "noncanonical", remoter one. These negative ambiguities are balanced by something else: travel literature in the early nineteenth century proclaims the unity of knowledge and desire and seeks to present this unity as incorporated into the text. Non-canonical marginality can provide, according to this scheme — in travel literature, in the historical novel, in the conversational essay and in similar vehicles of Biedermeier Romanticism — much of what High-Romanticism had tried but *not* achieved. Indirect achievement is thus deemed to be more probable and more "powerful" or at least more efficient than the direct approach to theoretical and practical dilemmas.

If this first kind of ambiguity or double-writing may seem a little abstract, there is a second feature that comes out much more obviously from reading Chateaubriand, Ralet, Leigh Hunt, Hazlitt, and others. It is the way in which the remote, the unexpected and the secondary are assimilated to the permanent, the known and the possessed. Lower Romanticism, after 1815, is a golden age of armchair travelling in time and space. The absolutism of a consciousness identifying itself with the universe, absorbing in itself all of nature, and/or allowing itself to be absorbed into nature is now scaled down to the somewhat more realistic aim of roaming over the globe and bringing the unknown back to familiarity, to normality. This travel literature is, by and large, a literature of (re)familiarization, as I will show by adducing some examples from Leigh Hunt.

A third feature, which cannot be discussed here at any length, but which provides another broad framework for the functioning and self-definition of travel literature in the early nineteenth century: the substitutive *animus* of the age. Biedermeier Romanticism is one in which we find characteristic switches of the aesthetic and the pragmatic, in which the feudal and the bourgeois are mingled, and in which, hence, the past can be traded for the future, and the alienated for the traditional — as well as vice versa — in what are (should I add: of course?) irregular patterns⁶.

Keeping in mind this third proposition, which can only be enunciated here, we can briefly look at some passages in Leigh Hunt. Hunt published his *Autobiography* in 1850; he had begun jotting down and partially publishing reminiscences in and after 1810. In September 1821 Hunt traveled to Italy and remained there until the summer of 1825. This experience is related in chapters 17 to 22 of the *Autobiography*⁷. How much expedition abroad and thoughts of home are combined and

⁶ Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, particularly volume II.

⁷ Leigh Hunt, *The Autobiography of Leigh Hunt with Reminiscences of Friends and Contemporaries*, 2 vols., New York, Harper and Brothers, 1850.

turned into mutually substitutive values can be seen in the fact that, with Shelley, Byron, and some other expatriates, Hunt created a small and rather closed English society. It can be seen also in that his main creative endeavor in those years was precisely the publication of a journal in England (*The Liberal*). It can best be seen in the reflections themselves, as they pertain to Italy and to Hunt's life there. Indeed the experience of Leigh Hunt in Italy is meant to be and does emerge from these pages as an experience of unfettered alienation, or an escape from the roots and other organic ties of a traditional society. In this sense Leigh Hunt and other expatriates in Italy were plunging headlong into a futuristic situation, sampling a kind of life that was to become more general 100 or 150 years later.

"All the insect tribes, good and bad, acquire vigor as they get southward", Hunt says introducing an exposition on scorpions, "cicalas", fireflies, and other creatures, about which "it is impossible not to think of something spiritual in seeing" their progress. This is an apt emblem of the flitting state he alludes to repeatedly, for example :

"I lived with the true human being . . . and my own not unworthy melancholy ; and went about the flowering lanes and hills, solitary indeed, and sick to the heart, but not unsustainable. In looking back to such periods of one's existence, one is surprised to find how much they surpass many seasons of mirth, and what a rich tone of color their very darkness assumes, as in some fine old painting". (II, 209 — 211).

Elsewhere the imagery suggests even more strongly detachment from environment and from predictable matrices :

"The first novelty that strikes you, after your dreams and matter-of-fact have recovered from the surprise of their introduction to one another, is the singular fairness and new look of houses that have been standing hundreds of years. This is owing to the dryness of the Italian atmosphere. Antiquity refuses to look ancient in Italy. It insists upon retaining its youthfulness of aspect. The consequence at first is a mixed feeling of admiration and disappointment ; for we miss the venerable". (II, 137).

Leigh Hunt is not inclined toward idealizations. Ugliness and lack of feeling figure prominently in his Italian descriptions. The young beggars in the port of Genoa are memorable :

"they had no foreheads, and moved their hands as if they were paws. Never did we see a more striking look of something removed from humanity ; and the worst of it was, they had no sort of comfort in their faces ; their laugh was as melancholy, yet unfeeling, as their abject and canting whine. They looked like impudent, squalid old men of the world, in the shape of boys ; and were as pale and almost as withered". (II, 165)

Even more pointed and significant is a passage such as this :

“To me Italy had a certain hard taste in the mouth. Its mountains were too bare, its outlines too sharp, its lanes too strong, its long summer too dusty. I longed to bathe myself in the grassy balm of my native fields” (II, 198).

To be sure, the reader finds elsewhere in these chapters symptomatic details, such as : “nine out of ten persons in the room have dirty socks on” (II, 219), or “the chicanery, sensuality, falsehood, worldliness . . . (of) . . . the Court of Rome” (II, 216). Social-critical barbs — the much criticized syndrome of “orientalism” — is visible in these accounts of Southern Europe no less than in other nineteenth-century presentations of the Middle East. Nevertheless, the above-cited passage of, shall we say, “landscape criticism” is truly emblematic of Hunt’s predicament. He seeks and finds release from the constraints of his native historical matrix in the alienation of a remote land, but he turns the new environment back into the originating home base, arguably with a broader range, and certainly at a higher level of abstraction. The tensions between freewheeling individualism and structured or repressed existence are rediscovered in a more emphatic and pointed form, and translated into the arid stridency of the environment.

Leigh Hunt, the character, projects himself into an Italy that is not only an area of freedom, but also of aesthetic enjoyment : “the cherries were Brobdignagian, and bursting with juice” (II, 175) and “Returning through the city. I saw a man in one of the by-streets alternately singing and playing on a pipe, exactly as we conceive of the ancient shepherds” (II, 175). The space of alienated liberty is thus filled with artworks and reminiscences of the Renaissance and Classical Antiquity. This aesthetic enjoyment provides a key to Leigh Hunt’s technique of dialectical transformation of the real into the imaginary, back into the real and again into the imaginary. A scene observed of an August evening in the cathedral of Pisa (II, 143) is iconic in more ways than one. Hunt notices the multitude of wax candles surrounding a “gigantic picture of the Virgin” and muses :

“It is impossible to see this profusion of lights, especially when one knows their symbolical meaning, without being struck with the source from which Dante took his idea of the beatified spirits. His heaven, filled with lights, and lights too arranged in figures, which glow with lustre in proportion to the beatitude of the souls within them, is the sublimation of a Catholic church” (ibid.)

Long, almost infinite vistas open here. The material empirical models of Dante’s imaginary construct are in their turn based upon a preexisting ideal vision of paradisaical reality, while at the other end it is the concrete reality of Dante’s verse that becomes the trigger for Hunt’s own pseudo-mimetic outlines and considerations.

I would argue that the same kind of relativization and dissolution of (or disillusion with) causality pervades and colors the whole of Leigh Hunt’s discourse. The estrangement of foreign travel and residence is a recapturing of home and hearth, in other words a variant of familiarity.

“When I put on my cap, and pitched myself in imagination into the thick of Covent Garden, the pleasure I received was so vivid — I turned the corner of a street so much in the ordinary course of things, and was so tangibly present to the pavement, the shopwindows, the people, and a thousand agreeable recollections which looked me naturally in the face, that sometimes when I walk there now, the impression seems hardly more real. I used to feel as if I actually pitched my soul there, and that spiritual eyes might have seen it shot over from Tuscany into York-Street, like a rocket”. (II, 197).

This passage can be read with and through the Dante passage: Hunt is in Italy in order to restore and modify (simultaneously or in subtle overlappings) the environment of his own *Heimat*. Armchair travelling as a mode of reading becomes a mode of writing and of grasping the world, even when this is not how things literally happened. Essentially what we have here is a taming of alienation, the inclusion of alienation among the accepted and familiar modes of dwelling in the world. This is not to say that additional kinds of frameworks do not rate high in understanding what travel literature signified in the first half of the nineteenth century. I enumerate briefly a few⁸. The continuity between travel literature and seventeenth–eighteenth century descriptive poetry is one, by analogy, with the relationship between the epic and the novel. Another is the nonstructured and weakly telic character of narration: no building up, and no catastrophe either, freedom for fragmentariness, equality or quasi-equality between the episodes. This ties in easily with the encyclopedic and informational, documentary and utilitarian (John Murray’s *Redbook* guides were launched in 1836, and in Germany Karl Baedeker began his own series in imitation, in the early 1840s: they are Biedermeier products). We are however, always reminded of the ways in which objectivity and Romantic empathetic animation are combined. The purpose of the travelog, no less than that of a good deal of historiography and of the historical novel at the time, is to instruct in an indirect, sophisticated and delightfully elegant way. The chatting or even chattering discourse of Biedermeier travel literature brings it in line with the conversational essay and with the products of *costumbrismo*, whether in Spain or in Eastern and Central Europe, as exercises in fusing the esthetic and the utilitarian⁹.

⁸ More fully developed with regard to German literature by F. Sengle, *Biedermeierzeit*, II, 238 – 277. Cf. Also Marian Popa, *Călătoriile epocii romantice*, Bucharest Univers, 1971, and the theoretically interesting book by Edgar Papu, *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, Bucharest, EPL, 1967.

⁹ For a more complete development of the historical-literary assumptions in this essay, see Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1984. For the “philosophical” underpinning, see my book *A Theory of the Secondary. Literature, Progress and Reaction*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1989.

ANTONY DESCHAMPS ET LES ROUMAINS

AL. CIORĂNESCU
(Tenerife)

Antony Deschamps, le romantique inquiet et passionné, vécut toujours à l'ombre de son frère Emile. Ses trois recueils de vers portent la dédicace « à mon frère » ; le dernier, qui est essentiellement une réimpression des deux premiers, constitue en quelque sorte une annexe des œuvres poétiques d'Emile Deschamps, qui, comme on le sait, devait avoir une activité littéraire plus riche et plus soutenue que celle de son cadet.

Cependant, si jamais deux frères furent différents par leur tempérament et par la nature de leur talent, ce furent bien Emile et Antony Deschamps. On découvre chez celui-ci une tristesse pesante, un besoin de consolation jamais satisfait, qui devraient le placer entre Alfred de Musset et Gérard de Nerval. Pourtant, comme sa destinée fut d'être toujours le second, il n'est là encore, qu'un frère cadet. Sa muse, en effet, ne sait emprunter ni les accents passionnés et fiévreux de Musset, ni l'inquiétude hallucinée de Nerval.

Ses *Dernières paroles*, recueil publié en 1833, fait la preuve d'un amour fervent de l'Italie. Il y avait vécu pendant quelque temps et il en avait rapporté des souvenirs pittoresques aussi bien que l'empreinte de ses lectures littéraires. Il traduit Dante, Pétrarque et Manzoni, avec la même facilité avec laquelle il parle des cafés romains ou du teint brun des filles de la Toscane. Mais il n'est pas seulement Italien. Dans ce volume, qui, malgré son titre, est son premier ouvrage, il se montre fils de l'Europe cosmopolite des romantiques. Cette caractéristique, que l'on retrouve d'ailleurs dans l'inspiration poétique de son frère, nous vaut, dans ces vers de jeunesse, quelques traductions partielles de Shakespeare et quelques allusions à l'Espagne, « vieux berceau de la chevalerie ».

Le second recueil, intitulé *Résignation*, parut en 1839 et appartient à une inspiration très différente. L'esprit du poète a traversé une époque trouble, sous le signe de l'échec et du malheur ; il lui en reste cette résignation dont il parle à profusion et qu'il faut entendre comme une renonciation à tout ce qui fait le charme de la vie. Dans une notice imprimée en tête de son recueil, il déclare qu'il vit « retiré du monde depuis longtemps ». On dirait qu'il est entré en religion ; mais la réalité est qu'il exagère, comme tout bon romantique, et que sa conversion, qui semble avoir été sincère, ne saurait être aussi ancienne qu'il l'insinue. En tout cas, c'est

un poète qui a vieilli trop vite. Il adresse à ses lecteurs des conseils désabusés, comme le pourraient être ceux d'un ancêtre, et proclame son désir de se tenir dorénavant à l'écart des vaines passions de sa jeunesse, qu'il a répudiées. En fait, son autre recueil, les *Poésies* publiées avec celles de son frère en 1841, n'ajoute rien de nouveau à la matière poétique de ses premières inspirations.

Le poète avait été très actif jusqu'à cette date. Son nom figure dans presque tous les keepsakes contemporains et le succès ne semble pas l'avoir ignoré complètement. Allait-il souligner d'un silence définitif sa *Résignation*? Il semble, en tout cas, qu'il tint parole, car il n'a plus rien publié dans les années suivantes. Ce que l'on connaît de lui, de 1841 jusqu'à sa mort en 1869, est insignifiant. Raison de plus pour signaler le poème trop peu connu qu'il dédia *Aux Roumains* en 1854 et qui parut dans la *Revue de Paris* de cette même année, sous le titre de *La première Pierre de l'église d'Argis, légende valaque*.

L'église cathédrale de Curtea de Argeș, construite au commencement du XVI^e siècle par Neagoe Băsarab, prince de Valachie, est un des plus beaux monuments de l'art néobyzantin. Sa même beauté a produit autour d'elle des légendes qui n'ont aucun appui historique et qui, en réalité, ne font que reprendre le vieux thème folklorique du sacrifice humain qui doit rendre favorables des mystérieuses divinités irritées. Cette légende circule dans toute la péninsule Balcanique, appliquée à des constructions différentes, assez importantes pour avoir frappé l'imagination populaire. C'est en Roumanie que cette tradition a revêtu sa forme la plus belle, du fait qu'elle pose spontanément, dans cette version, le problème des sacrifices imposés à l'artiste par les besoins tyranniques et cruels de la création. Dans la littérature contemporaine, Manole, le maître d'œuvre, est devenu symbole de l'artiste qui paie par son malheur la beauté qu'il prétend créer. Ce sujet était fait pour plaire à un poète romantique; plus encore à Antony Deschamps, qui a pu se voir lui-même dans l'image de Manole. Comme aurait dit Musset, celui-ci « lui ressemblait comme un frère ».

Il n'est donc pas étonnant de voir Antony refaire le poème de Manole. Il est plus difficile de dire par quel moyen il avait eu accès à cette légende. L'hypothèse la plus probable est celle d'un contact avec Vasile Alecsandri, qui séjourna à Paris en 1848 — 1849 et y revint en 1854 — 1855. En 1854 Alecsandri mettait de l'ordre dans la matière du second volume de *Poésies populaires*, qui s'imprimait à Iassy. Alecsandri, qui n'était pas étranger à la vie littéraire de Paris, a pu raconter le contenu de cette légende à Antony Deschamps, qui a dû prendre des notes. Je fonde cette hypothèse sur le fait qu'il connaît bien la légende, mais transcrit mal le nom de son héroïne, qui s'appelle Florica et qu'il a baptisée Florisa. Le responsable en est la transcription erronée ou, sinon, la lecture incorrecte de ses propres notes prises à la hâte; car il est difficile d'admettre qu'il a trouvé imprimé quelque part le nom de Florisa. Le parti pris par le poète en faveur des Roumains est une confirmation de cette hypothèse.

Quoi qu'il en soit, Deschamps refait le poème d'un bout à l'autre. Le complot fait pour tromper Florisa sur les intentions de son mari a beaucoup attiré son attention. Il en fait une mascarade dans le goût du

romantisme hugolien, qui aime les contrastes et les surprises :

« Et tous les compagnons et le maître Manole
entraînaient Florisa dans une danse folle ;
Manole, son époux, la tenait par le bras,
vers la nouvelle église il conduisait ses pas.
Florisa s'avavançait, fière et levant la tête,
car elle se croyait la reine de la fête
et, le front couronné de fleurs, on la plaça
sur les fondations, et le jeu commença. »

Le récit de cette aventure tragique continue sur le même ton et l'on voit le mur s'élever lentement. Florisa, qui s'est prêtée avec confiance à ce jeu qu'elle ne comprenait pas, devine trop tard que ce n'est plus un jeu. Elle disparaît finalement, engloutie par les fondations qui, grâce à son sacrifice, ne s'écrouleront plus jamais. Le poète se sent assez ému par son destin tragique, pour lui adresser ces tristes adieux :

« Adieu, donc, Florisa, plaintive souveraine,
de ce terrible jeu victime, hélas ! et reine,
puisque, pour élever un divin monument,
le sang humain toujours est le meilleur ciment. »

Il faut ajouter qu'Antony Deschamps n'a pas traité de la façon la plus heureuse ce sujet si riche en poésie et, d'autre part, si peu connu par le public occidental. Cependant la fin du poème est là pour prouver que le poète n'avait vu dans son sujet qu'un prétexte pour dire sa sympathie aux Roumains, qui avaient en ce moment même un si grand besoin de l'appui de la politique française, pour réaliser leur rêve d'unité nationale.

La révolution de 1848 avait mis en valeur une idée jusqu'alors inédite, celle de l'unité latine. Représentée en France par l'élite intellectuelle des Roumains qui avaient été obligés de choisir l'exil, elle avait été puissamment soutenue par une autre élite, parisienne, dont les principaux coryphées étaient Michelet et Quinet. La France libérale, qui entendait encourager partout en Europe le principe des libertés nationales, avait embrassé tout de suite la cause des Roumains, écrasés depuis des siècles par la politique impérialiste des trois grands empires qui l'entouraient.

Par les vers que nous venons de citer, Antony Deschamps payait son tribut d'admiration à la nation roumaine renaissante. Il vient de prouver que le sang est le meilleur ciment des grandes entreprises ou, en tout cas, le sacrifice nécessaire pour les faire aboutir. Pour lui, le drame de Florisa n'est pas un cas d'espèce, car il ajoute aussitôt :

« Ah, vous le savez bien, vous Roumains, ô nos frères !
Car vous avez passé par toutes les misères
et comme Florisa, votre sang est resté
dans les fondations de votre liberté.
Depuis les jours anciens où, parcourant vos plaines
avec Nerva Trajan, les légions romaines
des barbares du Nord ont refoulé les flots
et semé parmi vous le germe des héros,
combien n'avez-vous pas essuyé de tempêtes,
combien de vents divers n'ont pas battu vos têtes ? »

Ces vents divers, le poète les connaît bien, puisqu'il sait citer la domination ottomane, la pression moscovite dont la politique ne fut jamais un bienfait, et le règne des Phanariotes, qui fut une époque de faiblesse politique et de misère sociale. Malgré tout cela, dit le poète, les Roumains n'ont jamais cessé d'espérer. « L'œil fixé sur le grand avenir », dit-il, leurs espérances seront maintenant une réalité, parce que :

• filles du même sang et du même génie,
la France sauvera sa sœur la Roumanie. •

Les vers anciens ont souvent le tort d'être anciens. Ce n'est pas le cas, lorsqu'ils disent bien des choses qui n'ont pas cessé d'être vraies. Leur ancienneté donne alors, au moins, le réconfort produit par la preuve qu'il y a aussi des choses qui ne changent pas. L'amitié franco-roumaine, qui est au fond une affinité et que tant de liens anciens et nouveaux ont consacrée, est une de ces constantes.

SWIFT—CARAGIALE—IONESCO: AN ABSURDIST TRIAD

MIRHAELA ANGHIELESCU IRIMIA

One of the pet ideas of 18th-century semiotics is that of “Words /as/ the Cloathing of our Thoughts” (*Tatler*, no. 23), and Dean Swift is alive and alert to it. The irony infused in the Swiftian coinage “Superficies” is, in the very Swiftian manner, an acceptance *via negativa* of the nature of words as the dress of thoughts, and of the former’s perishable quality¹. Instantly, the famous ‘Fool among Knaves’ passage in *A Tale of a Tub* comes to mind, in which the carcass of a beau is stripped. Here Swift sounds as Swiftian as ever, indeed. The clothes of words are a securing cover, but they are merely a cover. What lies behind and underneath is a never-ending multiplication of defects. To pretend that we do not see through and across the cover may be a “more useful Science”, yet it is one whose prop is hypocrisy, simply pretending. This is therapeutic, the Dean tells us with the voice that we hear all through *Gulliver’s Travels*, i.e. the voice of dual possibilities, neither ever irrevocably advocated. It is therapeutic to cover the disease, but this is therapy limping on one leg, and a diseased leg, at that. Is the other solution any more acceptable? Tearing the clothes off the body, stripping the body naked is a *hybris*: the breach opening will offer the maddening prospect of nothing else but defects, and the fear of folly is not unlike Hogarth’s, or Goya’s, or Bosch’s, for that matter, who do all nevertheless dig deep into the substance of it. With much of the wise sadness Erasmus reveals in *Encomium Moriae, sive Declamatio in Laudem Stultitiae*, Swift bitterly faces the reality of this prospect: “I sigh’d, and said within myself, Surely Man is a Broom-Stick”, and the *Tale* goes on with the description of the Earth as “a compleat and fashionable Dress”.

The Augustan interest in *dress* — the ‘dress of words’² — in which the sartorial meets the culinary metaphor, and their overlapping is the more Augustan, the more ‘genteel’, and not ungnawed at by the anxiety of there lying nothing behind the dress. This is at once a linguistic/philosophical and political problem, and it seems hardly necessary to insist on how topical it sounds today, East and West, in Europe and elsewhere, in totalitarian, ex-totalitarian, or any other, regimes.

¹ Martin J. Croghan, *Savage Indignation: An Introduction to the Philosophy of Language and Semiotics of Jonathan Swift*, in Sonderdruck: Aus Swift Studies, Wilhelm Fink Verlag München, 1990, p. 11.

² Robert B. White, Jr. (Ed.), *The Dress of Words: Essays on Restoration and 18th — Century Literature in Honour of Richmond P. Bond*, Kansas Libraries, 1978.

Body-clothes obviously is much richer and more subtle a dichotomy that it may appear at first sight. Nor is the Christian dichotomy of the lasting vs. the ephemeral, which it invites, without antecedents. The ever knowledgeable Greeks did say everything two thousand years ago. They did anticipate our 'modern' worries: Hermogenes or Kratylus? artificial conventionalism or natural concordance? external or internal order(ing)? *verbum-* or *res-*pivoted speech? These fundamental questions, all Plato's, are all Gadamer's. And Wittgenstein's horror of the tyranny of common language is not dissimilar from Plato's problem: can language recuperate the *power* it once had? If language is 'cratophany' (as of *krátos* 'power', and *phainein* 'to show'), is it not a Socratic entity? Now, any Socratic entity is dichotomic, dialogic. The very name of Socrates appears to point to the question of power: *sokós* 'vigorous, strong', *kratós* 'powerful'³. Is then language able to keep *things* in the net of *words*? Language as an authoritative institution, as Nietzsche has left it to us, is Foucault's theory in *Les mots et les choses*. *Language as power* is the object of his 'archaeological' investigation of the human sciences in terms of 'the Same' and 'the Other': "le langage s'entrecroise avec l'espace (dans le sens de *mettre en ordre* — emphasis mine — la réalité, à travers ses similitudes et ses différences"⁴. It will be of help to remember that the Foucauldian distinction between the classic and the modern episteme is one between a theory of *representation*, and the *historicity* at work at the very heart of *things*. While the classic model is founded on univocal correspondence, the modern episteme is no other than "une histoire de la folie, de l'Autre, de la différence"⁵.

Pendulating between two worlds, the classic and the modern, Dean Swift looks for *order through language*. His is, like Dryden's, a concern with propriety, a quality most distinctly attainable through language. His is, like Pope's, a concern with *decorum*. Pope's definition of art as "Nature still, but Nature methodiz'd" posits the question of language in the more extensive sense and applies to Swift too: language as system, as a factor of stability and order points to values so dear to the classic episteme. But on the threshold between the two worlds, we find even Locke ready to strike a note of diffidence in order through language. In *Of the Imperfection of Words* Locke admits that: "Sounds have no natural Connection with our Ideas, but have all their signification from the arbitrary Imposition of Men", a Saussurean realization able to shatter our accredited image of a balanced, harmonious, and confident Age of Enlightenment, as actually does the later Pope's vision in *The Dunciad*.

In the following an attempt will be made to introduce the idea that Swift's tragic stature, his problematic nature and endless inner splits may better be understood by regarding him as a forerunner of the modern *absurd*, more specifically of *the theatre of the absurd*. In doing so, the names of Ionesco and Caragiale will appear by the side of the Dean's.

³ Andrei Pleșu, *Limba păsărilor. Note pe marginea unui dialog platonician*, in *Secolul 20*, 325 — 326 — 327, p. 65.

⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 7.

⁵ Martin Croghan, *Op. cit.*, pp. 11 — 37.

Swift's *A Compleat Collection of Genteel and Ingenious Conversation, in Three Dialogues*, usually referred to as *Polite Conversation*, ranks in the paradigm of texts sensitive to, and raising the question of, language, alongside *Letter to a Young Gentleman, Proposal for Correcting, Improving, and Ascertaining the English Tongue, Discourse to Prove the Antiquity of the English Tongue, Hints towards an Essay on Conversation*, and Swift's contribution to the *Tatler*, no. 230. *Polite Conversation, etc.* is an irony in itself, in the very etymological sense of the word. The Latin *ironia* (from the Greek εἰρων 'dissembler', εἰρεῖν 'to question, ask') corresponds to the Greek ὑπόκρισις 'acting a part', ὑπο- 'under' and κρίνειν 'to judge, decide'). i.e. role-playing, on the assumption that something is/has been decided 'under' the appearance of what is shown performed. This conversation was — ironically, indeed — performed in a Dublin theatre, by means of financially supporting one Mrs. Barber, wife of an impoverished tailor, to whom Swift had given the manuscript to that end. The performances thus given proved quite successful, as if confirming the 'hypocritical' (read 'dramatic') quality of the text, for acting does imply duplicity, and there is plenty of it in this work.

A Compleat Collection is ironic, though, in a more subtle way. For one thing, it looks like polite conversation, a thing so typically Augustan. Yet, even the simplest heuristic reading will show that this is mere unfulfilled desire, to say nothing of the 'compleat' cataloguing announced in the title, which remains no more than willed exhaustiveness. Like so many Swiftian texts, it is subversive of the very status it seems to have. More importantly, there is an *intrinsic irony* in this text, one subversive of Swift's own ideal of style and linguistic expression.

Swift's conservatism is so consistent a quality, that it naturally gives substance to his linguistic opinions, too⁵. Dissatisfied with the Restoration recovery of figural language, he advocates austerity of expression in the most classic vein.

In *Sermon: Upon Sleeping in Church*, Swift attacks rhetorical devices, and speaks of words as clothes, equally subject to fashion, itself subject to temporal change, therefore unstable. To buttress up his argument, an assault is launched against individual interpretation and use of figurative meanings (which he condescendingly calls "refinement"), because the latter is a betrayal of true meaning depending "upon the Caprice of every Coxcomb; who, because Words are the Cloathing of our Thoughts, cuts them out, and shapes them as he pleases, and changes them oftner than his Dress".⁶ To prevent all this, Swift pleads for word-thing transparency (or else semantic immediacy, as conferred upon the human race by God, whereas figurative speech is a human invention, therefore a heresy); he pleads for observance of strict rules, so as for linguistic directness to secure conveyance of the message, for 'gentleens' (or else allegiance to the established norm), and for 'ingenuity' (which, for the Augustan neo-classic means 'sprezzatura' tamed by the φάρμακον called decorum). All this is possible through abidance by rules, by avoiding

⁶ *Tatler*, no. 230.

excess and idiosyncrasy. It means wilful acceptance of normative discipline, submission to the authority of monologic discourse⁷ and a canonic language.

This brings us to the core of the matter. For the question arises whether language can be canonized, or whether it can convey a message at all. An Augustan way to possibly canonize language is by putting it exclusively into the mouths of the culturally and socially apt to use it appropriately, i.e. high society or mainly the company of men. Swift is the first to grasp the impossibility of this exclusiveness and is reported to have commended the practice of Lord Falkland, who used to read his manuscripts to a chamber maid and exclude from them what she could not understand, and to have followed the example himself.⁸ Alternatively, language can be canonized by arresting variety within itself through freezing it in fixed forms, something Swift seems to favour in *A Proposal for Correcting, Improving, and Ascertaining the English Tongue*, by standardizing it (which Swift fully supports), by raising it to the utmost perfection of clarity, i.e. silence (as in the famous School of Languages passage in *Gulliver's Travels*, III), or by nailing it down in clichés, which is what happens in *Polite Conversation*.

It is our contention that in all these cases Swift cannot help contemplating the utopia of such tenets, and his preference for the comic mode (cf. Frye), with recourse to parody and satire confirms his apprehension. This is apparent in the dialogic, rather than the monologic structure of the *Polite Conversation*, in the hilarious effect of speaking in clichés, in his accepting servants as free to converse with their 'genteel' masters, who, significantly, are both male and female, and urban. There is something of the 'bourgeois gentilhomme' situation, as there is something of the 'précieuses ridicules' situation. A parody and deviation from normative landed gentility talk, this *Polite Conversation* subverts Swift's own Augustan ideal of expression and recalls so many key-hole peeping scenes in novels like Fielding's or Smollett's, where women (this other marginalized category beside the bourgeoisie) surreptitiously offer themselves the chance of access to the side of things lying hidden beyond conventional covers. One will remember that Mrs. Shandy's almost complete muteness is at a certain point explained by Sterne-Tristram as the effect of her thoughts hardly clinging together to the peg of her mind. In the absence of good syntax, or merely of syntax, the female character can be excluded from social company, and social company more often than not finds its correlative in 'genteel conversation'. Swift tells us that his 'conversation' is written according to "the Most Polite Mode and Method now used at Court and in the Best Companies of England", yet the low comic pattern forces a wedge into the interstices of his intention. He will plead for moderation, for neither of the two extremes, whether the peak of tragedy, or the ground of comedy, yet, in his praise of *The Beggar's Opera*, in the *Intelligencer* (1728), he prefers humour to wit not simply because it is natural, but also, by opposition, in order to shock the critics who contemptibly

⁷ Cf. Giuseppe Brunetti, *Figure swiftiane*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, MCI.LXXXIV, pp. 3 - 53.

⁸ Cf. Ian A. Gordon, *The Movement of English Prose*, Longmans, Green & Co. Ltd., London, 1966, p. 135.

treat it "under the Name of low Humour, or low Comedy".⁹ He abhors copies, derivatives, inventions, which he dismisses as heresies, yet is himself "a distinguished, an inspired plagiarist",¹⁰ plundering clichés and fashionable remarks, retorts, and repartees from the . . . fashionable sources of the day, as *A Polite Conversation* clearly indicates. He desires to promote crystal-clear transparency in linguistic expression, yet allows of mimicry, masquerade and double-entendres — all tricks used in the modern theatre of the absurd. Swift wants perfect order, yet lavishly resorts to the carnivalesque image of the world upside down, an essentially ironic motif. Hegel defines irony as a principle according to which whatever is grand is represented as having nothing real or serious about itself. The use of inversion, a heresy any classic would find impossible to forgive, becomes a basic principle in Swift's world-making strategies. It surely has a linguistic variant: verbal inversion applies to dicta and proverbs, sayings and 'genteel' phrases in *A Polite Conversation*, which subverts the very gnomic quality of such formulations, rather suggesting a *farce* than any other 'genteel' situation. Swift, the stark opponent of idiosyncrasy, does play with language, and, while it can always be remarked that he does so merely periodically, the fact still remains that he does play with language, and that the subversive strategies he thus devises do not fail to affect his own seriousness. He is in no way in a situation different from Ionesco's '*farce tragique*', a syntagm the modern playwright used for his *Chairs*.

In *Entretiens avec Ionesco*,¹¹ Claude Bonnefoy seems altogether overwhelmed by the seriousness that comedy implies, and by simply playing comedy seriously. The hints are obviously suggested by Ionesco, himself a genius of opposition and contradiction: asked who are the main Romanian writers that have influenced him, Ionesco replies that there is no single Romanian forerunner of his literature, at a time when Caragiale and Urnuș (the latter, a pre-surrealist) were definitely identified as the main channels; instead, he discovers in Shakespeare the precursor of the theatre of the absurd! For did he not say that "life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing"? So what does Beckett do other than act as an epigone? There is bitterness though in Ionesco's derision: he refuses to identify influences on his theatre from whatever possible source mentioned, whether Strindberg, Labiche, Feydeau, Vitrac or any other author:

"les préoccupations, les obsessions, les problèmes universels sont en nous et tous les retrouvons les uns après les autres. La grande erreur de la littérature comparée [...] était de penser que les influences existent"¹².

If we ever so often fail to communicate, there is at least some communication in the basic human solidarity we develop in front of a hostile world. Ionesco's sad realization that life is a tragic farce lived in seclusion

⁹ Stuart M. Tave, *The Amiable Humourist. A Study in the Comic Theory and criticism of the 18th and 19th Century*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1967, p. 116.

¹⁰ *Ibid.*, p. 174.

¹¹ Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Ionesco*, Editions Pierre Belfond, Paris, 1966.

¹² *Ibid.*, p. 58.

deserves a critical remark centring on Swift as a paradigmatic tragic figure :

"It is the measure of the insensitivity of intellectuals that Irish writers such as Swift, Joyce, Beckett, and Flann O'Brien may, with impunity, be regarded as odd or extreme while there is little consciousness that it is the mad worlds created in Europe in the last three hundred years which should be the laboratory for the study of the ridiculous and absurd. Swift provides a key to our mad worlds, but we accuse the messenger of insanity".¹³

Like Swift, Ionesco sees man not in solitude, but rather in company. And, yes, Ionesco admits, it is this very fact that is incomprehensible :

"L'homme n'est jamais solitaire et s'il est malheureux c'est parce qu'il n'est jamais solitaire. [...] Le fait que nous nous comprenions, c'est cela que je ne comprends plus".¹⁴

The best way to see people in company is to write dramatic productions, an enterprise Ionesco undertakes rather to try and find an answer to his astonishment and stupefaction in front of life. His questions are :

"Pourquoi et que sommes nous? Qu'est-ce que cela veut dire?"¹⁵

twin formulations to Gauguin's "Que sommes nous? D'où venons nous? Où allons nous?" The dramatic genre, unlike the novel, Ionesco further maintains, gives full liberty to characters and plot at once :

"Au théâtre les personnages peuvent dire n'importe quoi, toutes les absurdités, tous les contresens qu'ils imaginent, puisque ce n'est pas moi qui les dit, ce sont les personnages. Le respect humain est sauvé".¹⁶

What is essential though is that Ionesco does all this through language. Language is his one central character, as it clearly is Swift's one protagonist in *A Polite Conversation*. For what is 'polite conversation', in fact? It is polite as of *politus* (from *polire* 'to polish'), and it is the act of conversing as of *con-* 'with', *vertere* 'to turn', i.e. the polished turning of words in company. Hence the absurdity of it. Asked if the difficulty his characters have in getting muddled up in language is not, in effect, the difficulty of being, Ionesco provides a definite affirmative answer. But this is exactly the *impasse* in which we find Swift's 'genteel' company. A verbal intoxication reduces them to the status of mere '*fantoques*', marionettes indeed. Life is a puppet show, and, just as in Thackeray's *Vanity Fair*, there is not a single hero that we can contemplate. That is precisely why "le comique est effrayant, le comique est tragique".¹⁷ The characters live in and through talking, they love to hear themselves rattling, they ARE language. It is the selfsame feeling one has while reading *A Polite Concer-*

¹³ Martin Croghan, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁴ Claude Bonnefoy, *Op. cit.*, p. 70.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

sation. The strangeness of the world and the absurdity of it result from this verbal disconnectedness. Irony of ironies, company become solitude. The characters do not speak in a chorus, or rather, there is no conductor to give coherence to their voices. But this is very much like life : we can not hear every single one of the people arounds us, we can not even hear all of us, we go out into the world with our own stave or script each ; no wonder the total effect can, does, as a rule, sound cacophonous. In the absence of a uniting force, the bits and scraps that populate this world under the name of humans leave to the eye seeing them from outside an impression of mechanic frenzy. Swift prefigures Ionesco's 'théâtre mécanique', whose devices are Bergsonian : it is all "du mécanique plaqué sur le vivant" :

"Au fond, c'est l'expression d'une angoisse. Et le comique, n'est-ce pas, est le début du tragique. Il suffit d'accélérer le mouvement, pour le comique ; de le ralentir pour le tragique".¹⁸

Mechanic characters caught in a game with pre-established rules, heterogeneous acts, words, and gestures, arbitrary personalities — here are the ingredients of the theatre of the absurd. The absurd, it should be recalled again, indicates senselessness, dissonance, indistinctness in the very literal sense of its etymon : *ab-* (intensive) + *surdus* 'deaf', i.e. which falls on deaf ears. Absurd, therefore non-communicative, because effaced in company :

"Ils sont dans le monde de la collectivité. Ils vivent dans une société collectiviste qu'on ne peut interpréter uniquement comme étant la société collectiviste communiste, puisque la société bourgeoise capitaliste elle aussi est collectiviste. Bref, les personnages de mes pièces sont des gens qui prononcent des slogans, ce qui leur épargne la peine de penser".¹⁹

Swift prefigures that, too. The device is evidently classic, and there is hardly anything original about it. But, his characters bearing allegorical names like anonymous nobodies, so much unlike the archetypal medieval Everyman, are, because of the comic mode in which they evolve, deprived of transcendence or of the chance of sublime sacrifice. Theirs is a closed universe, with no serious outlet. The only means to take the lid off is the outpour of words, words, words. Hamlet knows that this is the absurd theatre of life. Swift's characters anticipate modern man, a creature enslaved by the tricks of serialized civilization ; their currency is

"des clichés, d'automatismes, des vérités toutes faites. A un moment donné ces vérités deviennent folles. Cela tient à ce que les personnages sont des marionnettes, appartiennent au monde petit-bourgeois de toutes les sociétés. Ils vivent dans les slogans [...]."²⁰

All this is splendidly illustrated by Caragiale's universe. Caragiale is a master of *komoidia* : the area he best handles is that of low *komos*

¹⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁰ *Ibid.*, p. 160.

reality, his dramatic genius is absolutely impeccable — most of his sketches and ‘moments’ (a species the paternity of which is completely his, yet quite similar to James’ notion of ‘scene’ in the novel, therefore essentially dramatic) are gems of the comic art and have repeatedly been staged, which is why they currently range in the patrimony of Romanian dramatic humour, and, last but not least, his characteriology bears the mark of ‘à la carte’ perfection. The reason why in this comparative approach Caragiale can stand between Swift and Ionesco, defying all laws of chronology is that in him we find the ‘petty bourgeois’ type epitomized with nearly flawless precision. One should bear in mind that Caragiale’s comic world is the world out there, that his characters are the Bucharesters strolling in the streets at the turn of the century, that their talk is the current verbal currency (sic!) of the day. The usual ‘pose’ in which we — in Romanian culture — visualize Caragiale is that of the playwright seated at this table preferably in the farthest corner of this Bucharest pub or beer-house, or coffee-house, so as to take in the most he can get, a bland understanding, yet subtly ironic smile on his face, at once the outer witness and a ‘persona’ himself. Caragiale offers the *locus geometricus* where Swift meets Ionesco, and maybe the most convincing element in support of this demonstration is the way in which the three of them look at their ‘role’ each as semi-involved observers; they are, if you like, variants of Professor Higgins, if we look at the latter as a model. Here is Swift in *A Compleat Collection of Genteel and Ingenious Conversation*. An *Introduction* prefacing the dramatic text as such brings in the person of Simon Wagstaff, the *persona* under whose mask Swift’s opinions are scouted, exactly as in the classic comic situation. Wagstaff appears as an earnest linguist, who boasts to have laboured for as many as forty years, and to have eventually collected as many as 1,074 “flowers of wit, fancy, wisdom, humour, and politeness”. Now we know that Swift himself had had the project of some kind of linguistic treatise in mind for roughly thirty years, as we can deduce from the lapse of time extending between *Hints toward an Essay on Conversation*, of 1709, and *A Polite Conversation*, of 1737–8. Wagstaff is pedantically engaged in his linguistic archaeology, with a noble aim in mind, that “of improving and polishing all parts of conversation between persons of quality whether they meet by accident or invitation at meals, tea, or visit, mornings, noons, or evenings”.

One fundamental thing to underline is the exemplary formalization of the situations mentioned: visits, tea-parties, meals, they all require of the participants a knowledge of, and abidance by, the catalogue of rules governing these set-situations; they all are instances of a social mechanic theatre, whose domesticity is, beyond physical frontiers, mental; the protagonists of these scenes, in other words, have nothing of the Odyssean drive, because they cannot transgress their own limits. They are, because of that, predictable:

“Ils vivent dans les slogans. Au fond, je n’ai eu qu’à écouter les gens parler autour de moi. Il parlaient comme on parle dans la méthode Assimil. Ils sont eux-mêmes des automates: ils ont un sous-langage”.²¹

²¹ *Idem*.

The paradigmatic situation with Caragiale is the *visit* scene, whether in evolution or just before it occurs. In *the Dogdays*, a felicitous solution for the Romanian title, which, by literally meaning 'terrible heat', or even 'big' heat, points to the... cosmic arrest of motion, condenses the whole essence of comedy: a gentleman gets off a cab that pulls up at 11 B Patience Street, he rings the bell repeatedly, but nothing ever happens, for, under the scorching rays of the torrid Bucharest sun, with the thermometer reading 33 degrees Centigrade in the shade, everything and everybody is stuck in comic stillness, i.e. denied any capacity to transgress their condition:

"In whatever follows, the persons of the story preserve unruffled, equable and dignified calm".²²

This is a 'moment' with stage-directions, precisely as in James' novels, a remark already made, which, exactly as in James' novels, leaves most of the space of the page for *dialogue*. If the characters do not really exist, if they are snatched out of temporal evolution, they are, at least, allowed to speak. Formal(ized) speech is, of course, impersonal, *déjà dit*, as it were. This is simply otiose talk. One can hear Swift and Ionesco in the following:

"Gentleman: Is your master in?"

Footman: Yes; but he ordered me to say he'd gone to the country, if anybody called.

G.: Tell him I have come.

F.: I can't, sir.

G.: Why?

F.: His room is locked.

G.: Knock then, and he'll open.

F.: Well, he took the key with him when he left.

G.: Therefore he did leave?

F.: No, sir, he hasn't.

G.: My friend, you're ... a blockhead!

F.: I'm not, sir."²³

And here is Swift in *A Polite Conversation*:

"Lord Smart's House: they knock at the door; the Porter comes out.

Spark: Pray are you the porter?

Porter: Yes, for lack of a better.

S.: Is your lady at home?

P.: She was at home just now, but she's not gone out yet.

S.: I warrant this rogue's tongue is well hung."²⁴

²² Ion Luca Caragiale, *In the Dogdays* (Transl. Andrei Bantaş), in *Romanian Review*, No. 6, 1987, p. 39.

²³ *Idem*.

²⁴ Jonathan Swift, *A Tale of a Tub and Other Stories*, London: J. M. Dent & Sons Ltd., New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1944, p. 200.

And here is Ionesco :

“Mr and Mrs Martin enter L and cross to C.

Mary : What do you mean by being so terribly late ? It's not polite. You must arrive punctually. Understand ? Still, now you're here, you might as well sit down and wait.”²⁵

A few remarks will be necessary at this point. It is obvious that these are comic characters, but it should probably be emphasized that they are comic in the purest etymological sense of the word, i.e. that they are of the *komos* (both the servants and the ‘masters’, actually middle-class people, though the French ‘bourgeois’ may sound more to the point, by indicating the borough extraction, so the urban background, a detail not in the least unimportant), that, since they are of the *komos*, they can not expect social promotion, other than by imitating the upper classes, and the best they can do that is through a linguistic display of prestige : social prestige attained through words. Like Cervantes's servants or dogs in *Novelas Ejemplares*, like the nurse in *Romeo and Juliet*, or like Tobermory, they recuperate in speech what they cannot otherwise aspire to : social respectability ; language, they find, can make them powerful, so, as Bakhtin will say, they embark upon the carnival of linguistic reversal of roles : the master-slave relationship is toppled, language is let loose, and that is about the only chance for them to ever take off and abandon for a minute the bourgeois universe of their tedious everyday experience. Yet, this is not without risks. By breaking the rules of polite talk — which is what they do, in their short happy life of freedom —, these characters become subject to all kinds of dangers.

In most cases, they grow into monomaniaes : the gentleman in Caragiale's ‘moment’ keeps instructing the footman : “Tell him I have come”, Lady Smart goes on assuring Mr. Neverout, in *A Polite Conversation* : “You'll never be mad, you are of so many minds”, but the most frightening thing is for a comic character to reach Ionesco's exemplary automatisms :

“Mrs. Smith : Goodness ! Nine o'clock ! This evening for supper we had soup, fish, cold ham, and mashed potatoes and a good English salad, and we had English beer to drink. The children drank English water. We had a very good meal this evening. And that's because we are English, because we live in a suburb of London and because our name is Smith.”²⁶

Another thing that can befall them is for the literal meaning of a phrase to possibly become reality : a character in *A Polite Conversation* is sent on an errand into the other world, another one, in the same, notices that men are made of clay, and woman made of man, or that someone has guts in his brains ; Caragiale's gentleman is practically taken out of this world, or at least out of the location he needs to reach, through words, and the Cap-

²⁵ Eugène Ionesco, *The Bald Prima Donna*, A Pseudo-Play, in One Act, Transl. Donald Watson, Samuel French, London, New York, Toronto, 1958, p. 8.

²⁶ *Ibid.*, p. 1.

tain of the Fire Brigade. in Ionesco's *Bald Prima Donna* literally does his duty in, and exclusively through, words, by extinguishing the 'fire' of the heated discussion preceding his arrival. Such instances of the dull everyday banal hosting the fantastic, or at least, sur-real, in its very core, remind one of Gogol's *Nose* or Carroll's *Alice*, and a number of the devices used are common.

Let us insist on the social, i.e. communal quality of the situations in which these characters appear to us. The eucharistic nature of the moment is such that it should secure a sense of communion and communication. Why do these people fail to communicate, though? Their weapon is language. They exist as long as there is a text they can each utter. The text is well-ordered, well-arranged, well-performed. The text SPEAKS them, in effect. Through clichés they are reified, and we find them in a condition of sad dependence on language. Their clownishness is, like any clownishness, sad: there is the bitter smile behind the public laughter. They are void. They do not speak with the words of the classic comic theatre, but rather with those of the modern absurd one: words supplemented by mimicry, formalized gestures, and clichés. They mark a breach in the tradition of verbal comedy and the baroqueness of their performance is indicative of their existential crisis; they are existentialist characters, like Camus's stranger. The extreme formalization or codification of their existence is maddening: Swift has Wagstaff give pedantic advice to his candidates to linguistically clambering the 'ladder of dependancy':

"whatever person would aspire to be completely witty, humorous, and polite, must, by hard labour, be able to retain in his memory every single sentence contained in this work".

But behaviour by the rule plays an immense role in securing social respectability and building up a whole social semiotics:

"some peculiar graceful motion in the eyes, or nose, or mouth, or forehead, or chin, or suitable toss of the head, with certain offices assigned to each hand; and in the ladies, the whole exercise of the fan [...]"

One will expect a wry smile on Swift's face when he warns us that all these details are indispensable, for, without them, "an infinite number of *absurdities* — emphasis mine — will inevitably ensue". Further, he halts — as Wagstaff — to discuss "the form of [...] dialogue [chosen] after the pattern of other famous writers in history, law, politicks, and most other arts and sciences". The irony here is that, while invoking the art of dialogue as a historic success in the dialectics of human democracy — equally of speech *and* of thought —, Swift instantly has Wagstaff assert that, by petition (a codified act), he will demand by an act of parliament (!), that this book of his be established as "the standard Grammar", the monologistic decalogue of conversation rules to be observed "in all the principal cities of the kingdom". The horror of chaos leads to the horror of order, and, while it is true that the sleep of reason gives birth to monsters, it is equally true that too much reason does the same. The horror of uniformity — allegedly the promise of stability — is something

modern societies have seen in a number of forms, from Hitler's eugenistic race, to the 'new man' of socialist realism and in the guise of Marcuse's one-dimension man, and it is with sadness that Swift, the lover of order and stability, has to announce the gospel of grammar. The phrase brings to mind Nietzsche's lucid realization that God is not dead, though, as long as we have grammars to abide by!

Let us now have a look at some of the nice formulations recommended in these social grammars. Most of Swift's characters in *A Polite Conversation* are simply tyrannized by polite talk; they can hardly really enjoy the beautiful food on display, for each and every introduction of a new dish must of necessity be accompanied by the appropriate thing to say, so as to show one's full appreciation:

"they say there are thirty-two good bits in a shoulder of veal"²⁷,
 "they say fish should swim thrice [...], first it should swim in the sea [...]; then it should swim in butter; and, at last, sirrah, it should swim in good claret"²⁸,

"they say those that eat black-pudding will dream of the devil"²⁹.

One will remember that the most celebrated kings and queens of the Spanish dynasties suffered in great proportion from stomach diseases, because, going through all the 'grammatical' rules of social adequacy required of royal etiquette, their meals always reached them cold.

Ionesco's characters discover their true identities after years of married life, because the strict observance of social rules has not required of them the least of inquisitiveness. Of all things, these characters can not be Cartesian. Ironically enough, Ionescu is the Romanian Smith, where Popescu is, if you like, the Romanian Robinson, so, obviously, Caragiale's characters are so many Popescus. A current first name in Romanian culture is Constantine, and so is Dumitru, typical of an Orthodox Christian background. So let us listen to Caragiale's own characters... in search of their identities:

G.: What time does Costică come in for supper?

F.: Which Costică?

G.: Your master.

F.: Which master... sir?

G.: Yours!... Costică!

F.: My master's name is not Costică, he's a landlord...

G.: What of it? What if he's a landlord?

F.: His name is Popescu.

G.: And his first name?

F.: What sort of first name?

G.: First name, Christian name! Mr. Popescu, a landlord...

... all right, And what's his other name?

F.: That I can't say.

G.: Isn't he Mr. Costică Popescu?

F.: No.

²⁷ Swift, *Op. cit.*, p. 297.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 302.

- G. : Impossible.
 F. : Oh yes, it is.
 G. : So you see?
 F. : What should I see?
 G. : Is his name Costică?
 F. : No, Mitică.
 G. : Mitică? . . . Impossible! . . .³⁰

What deserves special mention is the way in which the 'grammar' of social convenience regulates their lives all through: people are called, live in streets, behave in ways, and have professions according to the game *convened* upon. These are characters of the *komos*, so they will be naturally called by their diminutive names. A whole reality can be dislocated and relocated in words, as happens in Ionesco's *Bald Prima Donna*, where the *maieutics* of the dialogue leads to as absurd conclusions:

- "Fire-Chief : Come along, now.
 Mrs. Smith : We were arguing because my husband said that when there's a ring at the door, there's always someone there.
 Mr. Martin : Sounds plausible enough, eh?
 Mrs. Smith : And I said that every time there's a ring at the door, it means there's nobody there.
 Mrs. Martin : It may sound rather peculiar.
 Mrs. Smith : But I've been proved right, not by any theoretical arguments, but by facts.
 Mr. Smith : That's not true, because the fireman's here. He rang the bell, I opened the door, and there he was.
 Mrs. Martin : When?
 Mr. Martin : But just now.
 Mrs. Smith : Yes, but it was only after we heard the fourth ring at the door, that we found someone there. And the fourth time doesn't count.
 Mrs. Martin : It's always only the first three times that count".³¹

These people are all caught in the tyranny of small talk. They all descend from Flaubert's *Bouvard et Pécuchet* and are voicers, no more than that, of 'idées reçues'. Their talk illustrates, and so does the Swiftian characters' in *A Polite Conversation*, the notion of 'circular dialogue' used in Caragiale criticism³². Consequently, these characters usually evolve in pairs, as do Beckett's and their reduplication is doubly sad: on the one hand, it is a sign of inconsistency, thus supplemented quantitatively, on the other, it gives the terrible suggestion of uniform-ed, -ing multiplication: Miss Notable and Colonel Atwit, Lady Smart and Mr. Neverout, in *A Polite Conversation*, the gentleman—footman, or the constant Costică—Mitică couples, in Caragiale, Mr. and Mrs. Smith, practically reite-

³⁰ Caragiale, *Op. cit.*, pp. 40 — 1.

³¹ Ionesco, *Op. cit.*, p. 20.

³² Cf. I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Editura Minerva, București, 1974.

rated to the last details in Mr. and Mrs. Martin. Ionesco even explains that he meant this recapitulation by means of suggesting their interchangeable nature and personality. A Russian film of the early 80's showed us the adventurous night a Soviet citizen lives who, drunk like any respectable Russian, gets on the wrong plane in Moscow, which takes him to another republic, another capital, another flat-building district, which, still, looks so very identical, that, not even after he unlocks the door to this flat and collapses in bed does he notice any difference... The prospect of this Kafkian universe looms between the lines of Swift's *Conversation*: a constant reference to the teakettle, which triggers off identical consequences, points to the Pinteresque *cultureme* masterly exploited by the Dean. Caragiale's characters' 'cup of tea' is invariably the... pint of beer, while Ionesco's Smiths must have fish and potatoes (if not quite chips).

It looks like the world is too much with these people, and so is, in the first place, language. Jumping from one cliché to another, they pùddle in the mud of indistinctness, all the same. all saying the same things, doing the same things, and the sadness of this happening is not unlike the sadness of Chekhov's haunting banalities, as in the story of the geography teacher that every year reminds the others, as well as himself, that it is hot in summer, while it is definitely cold in winter. Swift's stratagems to cover nakedness³³ can, and do, fail, and when they do, the vista they lay bare is a tragic one. Ionesco calls this a "tragic farce".

³³ Cf. Lois G. Gordon, *Stratagems to Uncover Nakedness, the Dramas of Harold Pinter*, University of Missouri Press, 1969.

LOOKING AT EACH OTHER: ROMANIAN AND MODERN GREEK LITERATURE IN THE SECOND HALF OF THE 19th AND 20th CENTURIES

LIA BRAD-CHISACOF

The research which lies at the origin of the present article was prompted to us by the curiosity to learn what are the reactions to each other of two Balkan literatures which had coexisted in the 18th century and got separated in the first decades of the 19th: the Romanian and the modern Greek ones. Except for being dealt within a chronological order the data discussed below are nevertheless somehow impressionistic for a least two main reasons: they originate in articles from periodicals, forewords to translations, studies as such or dictionary entries but a complete image of the translations in both directions and of literary relationships as such could not yet been achieved so as to find each of them their right place in a certain system; no comparison was made with the treatment of some other literatures by these so as to be able to weigh the interest they took for each other.

Roughly speaking before they split through the creation of the modern national states at the beginning of the 19th century, the above-mentioned literatures were in an influential relationship. The modern Greek language was doubtlessly a prestige language in the Romanian Principalities rendered so by two main factors; the Orthodox Church and the Phanariot rules. Consequently Greek written texts of all sorts were granted prestige as well. Romanian literature nevertheless had incipient forms ever since the 17th century and gradually evolved on to a mature expression. Few attempts to find Greek models for Romanian poems, plays, etc. led to convincing conclusions. Greek was more of a medium (but not the only one) through which Western literary values pervaded Romanian culture.

Upon the definite departure of the Greek culture from the Romanian Principalities at the end of the fourth decade of the 19th century a Greek scholar living in Wallachia, G. G. Papadopoulos was asked to write a report on the state of the Romanian school system¹. He seized the opportunity to make a few considerations on how Greek literature had influenced Romanian literature and what were in his opinion the chances of the latter to evolve without a Greek support. Let us quote the essential

¹ G. G. Papadopoulos, *Σκέψεις περί της βελτιώσεως της δημοσίου εκπαιδείσεως εις Βλαχίαν* Bucharest, 1841, a manuscript of the Romanian Academy Library.

of these. The Greek language, he said, had endowed "the national character and Romanian literature with such advantages which were to speed up their progress and to imprint Romanian literature a reputation which history of Wallachia would never had known if those who had rented the Principality (he meant the Phanariots — our remark) did not exist even for short and if the wisdom of those who then governed could comprise the idea of a stable profit". A new trend had started, according to Papadopoulos, in Romanian literature eversince the Phanariot epoch." As the influence of history is limitless as far as literature is concerned, it endows it with a specific and stable character which protects it from foreign elements, follows it everywhere and always, for life of civilized peoples is intimately linked to literature. When a certain people has reached this stage of literature and is deprived of writing, it returns to the infinite cycle of civilization owning a type or even models as how to bring himself back to civilization and consequently advances at a rapid pace on already known traces... In Wallachia there was no literacy B.C." Thus the lack of the modelling element "had maintained the mobility of Wallachian literature and will be again in time the cause of useless mobility..."

Papadopoulos supported the idea that ancient Greek and modern Greek were identical and of course so were modern Greek literature and ancient Greek literature².

After about four decades when Romanian literature displayed the image of maturity in all literary genres sometimes more so than its Greek counterpart, one could read in Romanian periodicals translations from modern Greek and some interesting approaches on what the departed Greek influence. Thus Ionescu Gion wrote in 1885³: "Byzantine science, as well as Western science filtered through a Byzantine strainer did not come by their own will in the Romanian lands in the last years separating the 17th century from its follower. The literary influences do not invade, neither do they impose themselves forcefully. They are brought, advance slowly and when the receiving country has enough force to transform them and draw them nearer to meet the necessities of its genius, they are so much as a salutary stimulant which brings life back to old literatures or reinforces the feeble and poor ones... Romanian Hellenism is Romanian only because living in the Romanian lands and not because it ever fraternized with Romanian literature or it gave it sap, the reinvigorating juice it was in need of".

Constantin Erbiceanu thought in the same year⁴ that the Greek schools of the Romanian Principalities made lots of good to the Romanians thought not in a direct way, for it cultivated them, nurtured them and familiarized them with the general culture of mankind, taught them to brood seriously on their own country and on the cultivation of their national language".

A comprehensive lapse of time had to go by up to the 20th century thirties in order for specialized approaches to exist in both Romania and Greece from the opposite side. One conference held by N. Iorga in 1930

² Ibidem.

³ Ionescu-Gion, "Curier literar", in *Românul*, XXVIII, p. 210.

⁴ Constantin Erbiceanu, *Sciberca școlară de la Iași*, 1885, p. 71.

in a series dedicated to Greece⁵ focused on modern Greek literature. His genius poured light into the main problems of it. The origins of modern Greek literature lay, according to Iorga, in Anacreon's literature of the 18th century and in the classical literature of the beginning of the 19th as they do in folk poetry. Not everything pertaining to Byzantium is Greek. Also for the Greeks to learn ancient Greek is "quite a difficult effort to do". For the same to understand Homer and Eschylus years are required. Upon a voyage Iorga had done to Greece, he noticed that schoolbooks there relied on ancient Greek literature. Some bookshops did not even sell books written in the spoken language. He was an admirer of the love the Greeks had for learning and for written things all through their tormented history. "That's why in friendly places, be it on Italian land, in Constantinople, or in Bucharest or Jassy where intellectual centers existed, one comes on nuclei of culture-loving Greeks". Greek literature between 1453 and 1821 "is mostly interesting for a bibliography" as it is made up by comments, grammars, translations from ancient Greek. Many Greeks mainly translated either in Vienna or in the Romanian Principalities. All these set up "a gorgeous literature" with which neither the Romanians nor the southern Slavs can compete in point of variety and richness on one hand and on the other of the scientific level or its very subtle literary character. "But modern Greek literature does not originate in the production of the Phanariots, of that belonging to the teachers in our countries nor does it originate in the achievements of certain Italian centers except for the Ionic Islands which hold a separate signification"⁶. Iorga remarked as well that modern Greek literature was a literature of poetry (which it really was) with the quoted exception of Karakavitsas before the Generation of the Thirties stepped on the stage.

It was on the same year that an important publishing house in Athens issued a Greek translation of Ion Slavici's short stories⁷. The translations were preceded by a comprehensive introduction belonging to the translator B. Kouzopoulos treating of Slavici's life, his language, the language question in Romania, the new generation, the Junimea society, etc. Romanian purism is admired to have perished in a century and a quarter while in Greece purism still continued to exist. Kouzopoulos seemed to be an active translator in both directions.

In 1939 in Cluj an anthology of modern Greek poetry was issued⁸ by a professor of classical languages, St. Bezdechi. His introduction evinces a real profusion of important ideas. One is the almost exclusive interest "we have taken in the last two centuries in Western Europe wherefrom so much light has come to us. We had started to forget our neighbours or those with whom we share so many sides in the way we speak, think, feel, in our lifeview and in religion". He was surprised to discover so many resemblances in the evolution of the two poetries and was in hope his example would be followed in Greece for an anthology of Romanian poetry to be issued there.

⁵ N. Iorga, *Pe drumuri de pârtaie*, vol. II, Bucharest, 1987, pp. 310 - 318.

⁶ *Ibidem*, p. 311.

⁷ Ion Σλάβιτς, *Ο Πάππς πολυλόγος κι άλλα διηγήματα, μετάφραση από τή ρουμανική, με εισαγωγική μελέτη Β. Κουζούπολου*, Athens, 1930.

⁸ St. Bezdechi, *Antologia poeziei nougrecești*, Cluj, 1939

After the anthology proper followed a study entitled "A short survey on the modern Greek poetry". Bezdechi noticed that "Modern Greece learned poetry has about the same age with ours... It is true that sporadic examples of learned poetry could be found with the Greeks two or three centuries before... That nevertheless does not change the situation to an important degree". He presupposed that the foreign influences were alike "and that indicates to a certain degree a certain kindred of soul". He touched the language question, which existed in both Romania and Greece but "the disease was here less serious and a remedy was quickly found". As to the continuity from antiquity says Bezdechi "modern poets feel a direct link in the evolution ring with this vast ancient Greek literature".

In 1961 a translation from the "classic" novel writer Liviu Rebreanu was published in Athens (by the "Kedros" publishing house) namely from "The Forest of Hanged Men" with a foreword by a valuable Greek prose-writer, Kosmas Politis known for his progressist novels and for his left-wing views. He underlined that "it was high time" for the Greeks "to become familiar with the Romanian prose, part of a literature belonging to a people which is linked to Greece, perhaps more than any other people, should one take into account the contribution of the Phanariots in spreading education in what is now the Danubian People's Republic (sic! our remark)". Followed Politis: "But even beneath these reasons it was high time a leading writer of this literature should become known to us, for this is a world famous literature and we should overcome the sediments of the European and American literary production which is so often being published in our country". Politis could hardly dissimulate his enthusiasm for the régime in Romania and his antipathy for the prevailing then translations in his country but he was also admiring Rebreanu's prose so as to compare it to Homer⁹ ("would it be too risky to compare it to Homer?")

It was only in 1963¹⁰ that was issued in Athens under the auspices of the Greek writers 'Union' an anthology of Romanian prose ever since its beginnings and up to Geo Bogza. It had an introduction by Stratis Myrivilis, one of the most famous Greek prose writers, a representative of the founding Generation of the Thirties. Myrivilis deplored the fact that the Balkan peoples who live so near from each other should be kept apart by politics and by the prejudices imposed by history. "It is strange that we should feel foreigners to peoples who live near to us, who share the same way of life, interests and cultural goals. We all feel this is an artificial situation..."

Therefore "it's a joy for us to see today some writers translated in our tormented country, writers coming from nearby but almost unknown countries. When we read them we have the pleasure to see they write the way we should have done".

⁹ Λίβιος Ρεμπρέινου, Τό δίσορ τῶν κρεμασμένων, Athens, 1961.

¹⁰ Ἀνθολογία ρουμίνων πεζογράφων Athens, 1963.

In what had already evolved into a tradition, in Cluj was issued in 1983 an anthology of modern Greek young poets set up by a then Greek student there, Dimitrios Kanellopoulos, who spoke in an *Argument* of the efforts he had done for the sake of the true values of literature. "We the Greeks, in the same way with the Romanians, are the only ones in the Balkan Peninsula surrounded by friends but not by relatives. That is why in everything we do we have to guess an aspiration to continue a friendship with a long tradition". The book has also got an introductory word by Telemachos Chytiries, a poet himself, saying that "In Greece poetry relies on the basis of a long tradition — ... I do not mean the poetic peaks of the antiquity for in any case they set up a dowry of the whole mankind. What I mean is a growing line inaugurated by the struggle for independence. ..."

A few other Romanian poetry and prose anthologies were published in Greece¹¹ as at least one anthology of modern Greek prose with an introduction was published in Romania¹². As far as Greece is concerned, all the above-mentioned anthologies made use of ready-made Romanian studies. Was it out of indolence, was it courtesy in excess, or was it sheer ignorance? Mayby the three. Translations of course make up for what local studies would have added to the mutual image through literary comments.

Before we reach conclusions let us mention two more notable instances.

One of them is an entry of one of the Greek encyclopaedias, *Idria* at its 1986 edition¹³. The entry is dedicated to Romanian literature. Its starting point is a general characterisation of both learned and folk Romanian literature.

It is said to have a strong vocation of balance, measure and beauty which lead the Romanian literary phenomenon on its whole to universal classical art. Hence a permanent link with the Hellenic spirituality sometimes mediated by modern Greek cultural expressions.

Latest, but among the most important, ranges a contribution in an Athens periodical of 1987¹⁴. It belongs to Victor Ivanovici who came from within Romanian literature. A fact that does not lessen his achievement which is to present the Romanian avant-garde with its representatives up to its end.

Its importance lays in the quality of the approach and in its being a debouché for remarks (such as that insisting on the liberal epoch of 1944 — 1948) which then could not get be issued in Romania. It was illustrated by wonderfully worked out translations.

The perusal of the literary reception notes as one could call the above-mentioned introductions, articles, etc., brings to mind a large variety of problems. The first one pertains to the ever growing social and political implications of literature, to the Greek influence on Romanian culture and literature, the starting point of modern Greek literature and

¹¹ See the anthology issued by Menelaos Loudemis in 1978 and which was deprived of an introduction as the editor died before its issue.

¹² Kostas Assimakopoulos, *Greek prose anthology*, called *Moultca Palicarului*, Bucarest, 1975.

¹³ *Ἰδρία*, volume 426, pp. 162 — 164. The author was Maria Marinescu-Ilimu.

¹⁴ *Το δέντρο*, nos. 28 — 29, January — February, Athens, 1987.

its link to ancient Greek literature, Romanian and Greek purism, the relationships between the Romanians and the Greeks, the interest taken by both in the Western world and their mutual ignorance.

It is obvious that more attention was paid to modern Greek literature from the Romanian side and it should be so in a way, but deep-going remarks are to be found on both sides.

Some recurrent mistakes or prejudices can be traced on the Greek side to this day, as for how important Greek influence was.

In some instances the Greek language sheltered several remarks which would not have then been allowed in Romania, as they pertained to politics.

A non-dissimulated left-wing sympathy or convictions often surfaced in the disposition of writing forewords to Romanian translations in Greece.

By all means we think that what we have dealt with above testifies for a real interest Greeks and Romanians take in each others and for a tradition which has been set up in this direction.

COMPARATISME ET CARACTÉROLOGIE : FIGURES DE FEMMES CHEZ CAMIL PETRESCU ET MIRCEA ELIADE

ILINCA BARTHOUIL-IONESCO
(Avignon)

Lorsqu'on lit les romans de Camil Petrescu et certains romans de Mircea Eliade, on ne manque pas d'être frappé par la ressemblance psychologique de certains héroïnes. Evidemment, il y aurait d'autres rapprochements possibles (comme par exemple la vision qu'ont des femmes les protagonistes masculins, le plus souvent misogynes chez les deux romanciers), possibilités que nous ne pourrions pas exploiter ici. Les héroïnes que j'ai choisies pour illustrer la démonstration que je me propose de faire (Madame T. de *Patul lui Procust/Le lit de Procuste* de Camil Petrescu et Ileana/Lena de *Nunta în cer/Noces au paradis* de Mircea Eliade) sont, bien sûr, des bourgeois appartenant à la bonne société bucaresnoise d'entre les deux guerres. Mais ce n'est pas cette condition *sociale* qui explique la ressemblance frappante, — encore une fois —, d'ordre *psychologique*, entre ces deux personnages féminins, créations cependant de deux écrivains fort différents à plus d'un titre. En revanche, si l'on veut bien prêter attention aux possibilités nouvelles d'interprétation qu'offre la *caractérologie* appliquée à la littérature on trouve sans difficulté la clef de telles « coïncidences ». C'est donc par le biais de la *caractérologie littéraire* que je me propose d'aborder la question.

Comme on le sait, les deux romans en discussion datent des années '30 (*Le lit de Procuste* de 1933, *Noces au paradis* de 1938). Même si l'on peut admettre que Mircea Eliade a subi, d'une certaine manière, comme bien des romanciers de sa génération, l'influence de son aîné Camil Petrescu, rien n'autorise à affirmer que son personnage d'Ileana/Lena soit le reflet de la célèbre Mme T. On a remarqué d'autre part que ces deux personnages sont « proustiens ». Marcel Ferrand le souligne dans la *Préface* à sa version française de *Noces au paradis* : « Ileana/Lena, personnage proustien par excellence, tout entier de distinction et d'esprit »¹. En fait Ileana/Lena, ainsi que Mme T. ou Alta Gralla chez Camil Petrescu ainsi que Proust (en une certaine mesure) et Camil Petrescu lui-même, sont, du point de vue caractérologique, des *sentimentaux*. Ce qui ne signifie pas que les mêmes causes produisent les mêmes effets d'une manière sys-

¹ Mircea Eliade, *Noces au paradis*, traduit du roumain et *Préface* par Marcel Ferrand, L'Herne, Paris, 1981, p. 12.

tématique, surtout en matière de création littéraire : car l'écrivain, psychologue, observateur, a justement le pouvoir de faire vivre dans son œuvre d'autres *types caractérologiques* que le sien propre. L'écrivain *sentimental* ou *nerveux*² par exemple, décrit toujours des conflits « psychologiques » (en fait, *caractérologiques*) entre son propre type et son faux semblable, ce que nos deux romans illustrent fort bien. Ainsi, Mircea Eliade, probablement lui-même *nerveux*, sait créer la *sentimentale* Ileana/Lena ; tandis que Camil Petrescu crée, dans *Act Venețian / Acte vénitien*, le *nerveux* Cellino, la *nerveuse* Mioara, héroïne de la pièce du même nom, le *nerveux* Fred Vasilescu dans *Le lit de Procuste*, etc.

Comme nous l'avons dit plus haut, nous limiterons notre analyse aux deux romans cités. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război / Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, le premier roman de Camil Petrescu, est moins illustratif de notre propos, la protagoniste, Ela, étant, comme on le sait, d'un type bien différent. Quant au roman *Noces au paradis*, outre qu'il n'a pas le côté fantastique ou mystérieux des autres romans et récits de Mircea Eliade, il offre justement un exemple de femme caractérologiquement *sentimentale*, qui permet et justifie notre comparaison. Nous pourrions ainsi nous apercevoir que l'aura de mystère qui entoure nos deux héroïnes n'est qu'un *mode d'existence psychologique*, conforme à ce que nous enseignons précisément la caractérologie.

Rappelons, très sommairement, que ce qui gouverne le *sentimental* c'est l'*émotivité*, la *secondarité* et la *non-activité* ; qu'il est : d'une lucidité extrême, asocial, introverti ; qu'il a du goût pour la solitude, un profond besoin de méditation morale, un vif sentiment de la nature, de forts intérêts intellectuels et esthétiques. Il paraît détaché du monde, sévère pour lui-même. Sa conscience est déchirée, problématique, faite d'inquiétude existentielle. Son goût de la solitude le conduit à la misanthropie. Il est pessimiste et mélancolique parce que sa non-activité l'empêche d'agir (il a une ambition *aspiratrice* et non *réalisatrice*), etc. En un mot, le *sentimental* est ce qu'on appelle en langage courant un « écorché vif ».



Camil Petrescu, lui-même *sentimental*, comme on l'a déjà dit (le fait est connu), s'est multiplié lui-même dans tous les protagonistes masculins, les fameux « héros absolus » de son théâtre, qu'il a tous dotés de son propre caractère. Ce que l'on a peut-être moins remarqué, c'est que dans la galerie de portraits féminins de l'ensemble de son œuvre, seules deux protagonistes sont différents : Madame T. et Alta Giralla (*Acte Vénézien*), que leur créateur a dotées d'un caractère « masculin », c'est-à-dire, ici, du même caractère que les hommes, le caractère *sentimental* et, partant de là, ce sont de « vraies femmes », surtout Mme T. Les notations d'ordre caractérologique concernant Mme T. sont nombreuses tout au long du roman : outre qu'elle a les yeux bleus, pénétrants, intelligents de Camil Petrescu lui-même et de la plupart des héros absolus, Mme T.

² Cf. René Le Senne, *Traité de caractérologie* (suivi de *Précis d'idiologie*), 9^e éd., P.U.F., Paris, 1979 ; Gaston Berger, *Traité pratique d'analyse du caractère*, 10^e éd., Paris, P.U.F., 1979 ; Jean Toulemonde, *La caractérologie (Tempéraments, caractères, typologie)*, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », Paris, 1961.

est « extrêmement émotive », a une « agilité nerveuse »³. Lorsque l'auteur lui propose d'interpréter le rôle d'Alta à la scène, elle refuse, non pas par « manque de confiance » en elle même, mais « par une sorte d'horreur de l'exhibition qu'implique la scène et la rampe » (n.s.). « Je n'ai rien en moi à montrer sur une scène, au public » (ed. cit., p. 8). C'est ce qu'on pourrait appeler une forme de la « pudeur sentimentale », du point de vue psychologique (mais physique aussi) et l'horreur du monde, de la vie publique, du spectacle, du paraître. Mme. T. préfère « la vie pour elle-même », la lecture, le repli sur soi, la méditation, la discrétion, le silence. Mais quand, voulant la convaincre d'écrire même si elle n'a pas de talent, l'auteur lui lance la célèbre formule « le beau style, Madame, est opposé à l'art » (p. 9), Mme T. est *révoltée*, parce que cette affirmation heurte précisément son goût esthétique. En effet, une des caractéristiques du sentimental est de toujours réagir à la laideur, à la vulgarité, etc., qui le blessent alors qu'autour de lui d'autres pourront ne même pas les remarquer. (Fred Vasilescu, s'interrogeant par la suite sur le genre de relations qu'il pouvait y avoir Mme T. et le disgracieux D., s'exclame : « Cette femme ne pouvait supporter physiquement aucune laideur », p. 174). Mme T. ne donnera jamais à l'auteur l'autorisation de publier ses lettres, toujours par pudeur sentimentale. Celui-ci conclut : « Son horreur de l'exhibitionnisme, *même psychologique*, l'avait emporté » (n.s.; p. 10). Mais ce type de réactions caractérogiques se subordonnent à la *secondarité* de l'héroïne. Pénétrant dans la chambre sordide de D., qui la dégoûte, et déjà violemment contrariée par le geste « grotesque » de cet homme, qui a eu le mauvais goût de l'attendre sur le pas de sa porte pour que tout le voisinage voie bien que c'est chez lui que se rend cette belle femme élégante, Mme T. oublie facilement ce que vient de la blesser aussitôt que D. lui montrant des photos et des objets lui ayant appartenu lorsqu'elle était jeune fille, la replonge dans son propre passé : force du souvenir sentimental, secondaire par excellence, qui fuit le présent pour se réfugier dans le passé dès qu'il en a l'occasion. Le portrait psychologique de Mme T. s'approfondit à travers le récit de son amant Fred Vasilescu, qui contient de nombreuses notations caractérogiques très justes la concernant.

Fred Vasilescu lui-même est un *neveu*. c'est-à-dire voué, par définition pourrait-on dire à entrer en conflit avec la sentimentale Mme. T. Ainsi Fred remarque que dans la société (en l'occurrence un vernissage d'exposition), son ex-maitresse, toujours distinguée, élégante et très entourée, si elle sourit beaucoup, c'est avec « une sorte de réserve de qui ne tenait pas à trop se mêler aux autres. (...) D'un air bienveillant et absent, comme toujours lorsqu'elle se trouvait dans le monde (...), elle semblait vouloir à tout prix éviter les familiarités » (p. 168). Comme on l'a déjà souligné, le sentimental se méfie des rapports sociaux auxquels il préfère les relations personnelles, l'« intimité », la solitude à deux et, à défaut, la solitude tout court. Fred s' imagine que c'est par « sensibilité » que Mme T. évite « la familiarité avec les étrangers » (p. 238), essayant de la comprendre. Il se souvient encore que les choses pratiques contra-

³ Les citations sont tirées de Camil Petrescu, *Patul lui Procest*, Ed. Eminescu, Bucarest, 1970, édition à laquelle renvoient les références de pages. La traduction française nous appartient.

riaient Mme T. jusqu'à la faire, dans certaines circonstances, négliger sa tenue (explication la non-activité sentimentale), que sa vie était surtout intérieure au point que sa beauté physique en dépendait : « Sa beauté dépendait beaucoup de sa vie intérieure » ; « D'habitude son visage était absent et pensif, enregistrant intérieurement et tranquillement les plus petites nuances de l'instant . . . » (p. 172). Enfin Fred se souvient que c'est encore la sensibilité qui poussait Mme T. à « exagérer toute chose » (comme par exemple une indisposition physique qui était une nouvelle occasion de repli sur soi) et surtout qu'elle était toujours inquiète, dans un état « d'inquiétude et de crainte permanente (. . .), ne pouvant plus marcher dans la rue à cause d'une inquiétude *indéfinie* . . . » (p. 173 ; n.s.). Fred ne peut comprendre une telle inquiétude parce qu'il ne peut pas la définir. Et il ne peut pas la définir parce que, de par son propre caractère de nerveux, il ne peut pas connaître ce genre d'inquiétude. Par ailleurs, Fred a l'occasion de mettre en évidence un trait fondamental du caractère sentimental, lorsqu'il remarque l'horreur qu'a sa maîtresse du mensonge ainsi que son incapacité à dissimuler et à simuler : « (son) incapacité à supporter ce qui était mal ou faux, parce que cela lui aurait demandé des efforts systématiques dont elle n'était pas capable » (p. 176). Mais ce qui domine chez elle, au-delà de son extrême féminité, dans le sens physique du terme, — à la manière d'Alta ou de Maria Sinești : (on retrouvera la même chose chez Mircea Eliade), de féline, possédant une voix à résonance « sexuelle » —, c'est l'*intelligence*, la *finesse intellectuelle*, qui manquent totalement à Emilia Răchitaru. Dans le lit de cette dernière, Fred Vasilescu médite sur tout cela et se souvient « de cette concentration *intérieure*, de cette permanente *tension intellectuelle* de Mme T. » (p. 238 ; n.s.) ; ce qui est un caractère de bon nombre de sentimentaux. Pervers comme bien des nerveux⁴, Fred, lorsqu'il recontera, au bout des deux ans de séparation, Mme T. (qui l'aime toujours, avec la constance et la fidélité propres à son caractère), voulant sans doute échapper à cet amour hors du commun et qui le dépasse, lui jettera à la figure les mots suivants : « Madame, (. . .) j'apprécie infiniment votre intelligence . . . (. . .) mais vous ne m'intéressez pas en tant que femme » (p. 224). Mme T. est restée « comme paralysée ». Est-ce logique ? N'accorde-t-elle pas elle-même plus de prix au commerce intellectuel qu'à une liaison physique, dont elle sait parfaitement, par lucidité, qu'elle ne sera pas éternelle ? La réaction de Mme T. est « logique » du point de vue caractérologique, car ce que vient de lui dire son amant est une rude épreuve pour un sentimental qui, même sans s'entendre dire de telles paroles, se sent toujours exclu du cercle des autres, dont il se sait différent ; d'où son repli sur lui-même et son goût de la solitude, à l'intérieur de laquelle personne ne peut le blesser de la sorte. Mais le nerveux Fred, tout comme Cellino qui torture Alta, n'a pas vraiment conscience du mal qu'il fait.

Quant à Camil Petrescu, une fois de plus, en bon caractérologue qui s'ignore, fait faire fausse route à la sentimentale Mme T. : elle a pris Fred pour son complément psychologique et découvre à travers une phrase,

⁴ M. Ferrand parle, très justement, à propos des deux héros masculins de *Noces au paradis*, de « ce qu'il faut bien appeler leur perversité ». En effet, comme on l'a déjà mentionné aussi bien Mavrodin que Hlasnaș, apparaissent dans le roman comme des nerveux. Cf. *Préface citée*, éd. cit., p. 12.

le fossé d'incompréhension qui les sépare. Mais pour l'auteur, Mme T. est la femme « idéale », vraie, rêvée, parfaite, la seule de l'œuvre de Camil Petrescu. Alta Gralla, nous l'avons dit, est de la même trempe. Mais Alta a ses limites : aux yeux de Pietro, son mari, — qui ne peut pas comprendre le sens du geste de sa femme, qui a tenté de le tuer —, elle ne peut apparaître que comme une misérable. Tandis que Mme T. seule allie réellement, indifféremment par qui elle est jugée, le fameux pouvoir sexuel féminin, l'intelligence et la bonté, sans s'être rendue coupable du crime de lèse-masculinité. Par la bouche de Fred, Camil Petrescu donne la définition de la femme idéale à ses yeux, incarnée par Mme T., ce célèbre personnage féminin de la prose roumaine moderne : « Mme T. semble parcourue sans cesse par un fluide, qui la rend excessivement sexuelle, même dans des gestes habituellement insignifiants chez les autres femmes (...). Je crois que ce courant continu était en fait sa pensée. Une véritable pensée on la sent comme on sent le pouls de quelqu'un... » (p. 238 — 239). « Non seulement son indifférence et son corps, mais même sa *tendresse de sœur*, son regard et son attention (...), jusqu'à la mélancolie et la bonté de cette femme sont sexuels ». « *La femme aimée de tous les hommes* » (p. 323 ; n.s.). Voilà la définition qui résume toute la problématique de la femme dans l'ensemble de l'œuvre de Camil Petrescu.

Mme T. est une « vraie femme » parce que :

- elle est un « animal de race » sensuel ;
- intelligente, cultivée, fine, discrète, etc. ;
- elle est douée d'une « tendresse de sœur » de charité ;
- elle n'est pas une « putain » ;

— elle est « aimée par tous les hommes », ce qui est d'une extrême importance aux yeux de Camil Petrescu et revient comme un leitmotiv dans son œuvre. La qualité supplémentaire dont Camil Petrescu a paré Mme T. par rapport à Alta, c'est qu'elle n'est pas l'esclave de ses sens.

Elle est donc donc la seule à faire la synthèse entre les deux grandes catégories de femmes que Camil Petrescu oppose, surtout dans son théâtre :

— d'un côté les femmes fatales, sensuelles, « publiques », désirées de tous, mais asservies à leurs sens et traîtresses ;

— de l'autre côté les femmes sans attraits physiques, dévouées mais asexuées, mères, sœurs, épouses telles qu'elles devraient être, infirmières, etc.

Or, comme dit l'auteur, en une de ses formules si caractéristiques, « (...) cette femme (Mme T. ; n.a.) est *pourtant* psychologiquement (toujours condescendant... ; n.a.) sinuose comme une panthère pensive » (p. 323 ; n.s.).

D'où vient l'exception à la règle que constitue Mme T. ? Pourquoi justement cette femme, qui semble être « enveloppée dans une aura de sexualité » (p. 324) ?

Camil Petrescu a vu juste au point de vue caractérologique : Mme T. étant *sentimentale*, donc par la structure-même de son caractère et son psychisme, qui gouvernent sa personne physique, ne pouvait pas se comporter autrement dans le cadre des événements qui se déroulent dans *Le lit de Procuste*.



La protagoniste de *Noces au paradis*, Ileana/Lena (= Elena), a quelque chose de pirandellien. Elle fait penser à Evelina (= Eva/Lina) Morli et ses deux visages, pour ne donner qu'un seul exemple. D'autre part, dans le théâtre de Camil Petrescu il y a le personnage d'Ana-Bella, double héroïne de la pièce « pirandellienne »⁵ jusqu'à son titre, *Iată femeia pe care o iubesc/Voici la femme que j'aime*. Mais le rapprochement s'arrête à l'interrogation qu'on se pose, à la manière pirandellienne, sur l'identité de ces personnages : s'agit-il d'une seule et même femme (Ileana/Lena, Ana/Bella) ou de deux Ileana et Lena, Ana et Bella ? L'amiguïté demeure plus grande dans la pièce de Camil Petrescu que dans le roman de Mircea Eliade. Tout comme Mme T. est en grande partie « racontée » par l'auteur et par Fred, Ileana/Lena Pest, successivement, par les deux hommes qu'elle a aimés, Barbu Hasnaş et Andrei Mavrodin⁶. Cette technique utilisée par nous deux romanciers, qui est celle du passé raconté, implique et favorise la description minutieuse, physique et psychologique des personnages-clé qui nous intéressent.

A ce point de vue-là, Mircea Eliade est moins prolixe et aussi plus superficiel que Camil Petrescu. Néanmoins, l'élaboration du personnage Ileana/Lena comporte suffisamment d'éléments qui pourront nous être utiles dans cet exposé. Au physique comme au moral, Ileana/Lena est une sorte de « sœur » de Mme T. Elle est « racée », discrète, distinguée. Elle a, comme Mme T. et Alta Gralla, environ 30 ans. Ce que Mavrodin remarque d'abord, lorsqu'il la rencontre pour la première fois, ce sont ses mains, fines, pâles, vivantes et ç'avait été la même chose pour Hasnaş, apprenons-nous par la suite (« C'était une main pure, vierge, monacale... », etc.⁷ (p. 168). Enfin, Ileana ne semble pas particulièrement « belle », au début, à aucun de ses deux amants (Fred Vasilescu avait eu exactement la même remarque au sujet de Mme T.).

La première notation caractérologique concernant Ileana, faite par Mavrodin, est immédiate puisqu'elle date de cette première rencontre, dans la maison d'un ami, à l'occasion des fêtes de Noël : Ileana déteste ce genre de fêtes, qui la rendent mélancolique et la « fatiguent ». Cela déplait à Mavrodin, qui n'aime pas les femmes tristes : misogyne à sa manière, il trouve qu'il y a « quelque chose de médiocre dans la plupart des tristesses féminines » (p. 172). Mais la tristesse d'Ileana est différente, d'une « troublante discrétion » : il s'agit en effet de la mélancolie essentielle du sentimental, une mélancolie due non pas à une circonstance, mais à la *lucidité*, qui est le trait dominant, on s'en souvient, de ce type caractérologique. Mavrodin commente avec justesse et finesse : « (...) quelques instants auparavant son visage était éclairé d'intelligence, et même d'une certaine ironie » (p. 172) : l'intransigeante lucidité du sentimental se pro-

⁵ Cf. notre ouvrage *Le duel des sexes dans le théâtre de Camil Petrescu*, à paraître aux Editions Eminescu.

⁶ Dans l'ordre chronologique des deux amours d'Ileana/Lena. On se souvient que dans le roman l'auteur inverse cet ordre chronologique puisque c'est Mavrodin qui raconte le premier son histoire alors que c'est Hasnaş qui a rencontré d'abord l'héroïne.

⁷ Cité d'après Mircea Eliade, *Maitreyi/Nuntă în cer*, cu un studiu introductiv de Dumitru Micu, Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1969, édition à laquelle renvoient les références de pages. La traduction française des citations nous appartient.

longe précisément en ironie. Comme Mme T., Ileana est, selon l'intuition de Mavrodin, « totalement, absolument femme, parfaite » (p. 178). L'occasion de ce jugement est une danse qui fait succomber Mavrodin à l'attraction sensuelle qu'exerce aussitôt Ileana sur lui. Mais Ileana s'en méfie, en elle se réveille le souvenir de son unique (croit-elle) grand amour passé, Hasnaş ; elle se replie sur elle-même, sa secondarité l'emporte (pour employer la terminologie de la caractérologie), elle n'essaie pas de plaire à Mavrodin, qui constate qu'elle est « totalement dépourvue de frivolité » (p. 180) (comme Mme T., comme Alta Gralla par rapport à Pietro). Lorsqu'elle consent à parler d'elle-même, elle le fait avec discrétion et surtout avec une extrême sincérité, allant jusqu'au fond des choses et d'elle-même, ce que Mavrodin appelle « une infinie capacité de témoigner » (p. 180).

Le sentimental parle en effet peu et difficilement de lui-même parce qu'il est convaincu qu'il n'intéresse pas les autres, qui sont différents de lui. Mais s'il croit rencontrer un interlocuteur qui puisse le comprendre, à qui il puisse faire confiance, il se livre sans réserves, plutôt pour se faire connaître que pour informer sur son passé (rupture de taciturnité). Nous apprenons ainsi qu'Ileana aime lire, surtout des livres ayant comme sujet l'enfance. En effet l'enfance, heureuse ou malheureuse ne peut être oubliée par le sentimental : il s'y réfugie et toute sa vie il regrette l'état d'enfance plutôt que sa propre enfance.

Mais la part la plus importante du passé d'Ileana (l'épisode de son amour avec Hasnaş) restera toujours pour Mavrodin « cette part d'elle-même qu'elle a défendue avec un entêtement quasi dément » (p. 191), comme pour tous ceux qu'elle côtoie. Ce n'est pas que le secret d'Ileana soit extraordinaire. Mais pour le sentimental, ce qui est fini est *définitivement* fini et il n'y a pas de chemin de retour possible vers ceux qui l'ont déçu. C'est « la mort du sentiment ». De même Mme T. ne parlait pas davantage à Fred Vasilescu de son passé *affectif*, mais seulement des événements de cette vie qui n'étaient pas importants à ses yeux. Quant à Alta, dont Gralla croit tout savoir, elle n'avouera à son mari que dans une situation extrême son amour passé pour Cellino.

Ileana sait que son amour partagé pour Mavrodin ne durera pas. Elle s'y est d'ailleurs laissée difficilement entraîner, espérant sans doute que son nouvel amant serait différent d'Hasnaş. Or ses deux partenaires successifs se ressemblent comme des frères et sont de la même famille que Fred Vasilescu, c'est-à-dire des *nerveux*, pour qui la solitude à deux et la durée dans l'amour sont rapidement ressenties comme une entrave à leur liberté. C'est précisément ce à quoi aspire de toute son âme un sentimental. Nous voyons donc que les valeurs d'Ileana et celles des deux hommes ne sont pas les mêmes (le schéma reparaitra dans le récit de Hasnaş).

Entre les partenaires s'installe alors l'incompréhension et se dessine le conflit « psychologique » (= caractérologique) qui conduit à la séparation. Le processus est exactement le même dans les couples que forment dans l'œuvre de Camil Petrescu Mme T. et Fred Vasilescu, Alta Gralla et Cellino, Mioara et Radu Vălimăreanu, par exemple. Pour ce qui est d'Ileana et Mavrodin, l'élément déclenchant de ce conflit est le désir d'Ileana d'avoir un enfant qui lui, justement, représenterait la durée. Mais le nerveux Mavrodin n'en a aucun désir (c'est lui l'enfant) ; un enfant serait pour lui un obstacle, mais aussi une charge, une contrainte supplémentaire

et surtout une responsabilité. Il ne comprend pas qu'Ileana puisse ne pas être « heureuse seulement et rien qu'avec moi » (p. 210) et, croyant sans doute la flatter, il invoque l'excuse que l'amour de « son Ileana » est « trop accompli déjà pour encore donner des fruits » (p. 209). Mavrodin, conformément à son caractère (*primaire*), vit dans l'instant et ne veut pas trop engager son propre avenir.

Remarquons qu'à l'inverse Ileana ne demande pas le mariage à son amant, mais l'enfant qui serait le seul prolongement *durable* possible de leur amour. Mavrodin tergiverse, promet à Ileana un enfant « pour plus tard ». Ileana écoute sans rien dire, « avec un sourire triste, résignée » (p. 220), mais sa décision à elle, est prise.

On connaît la fin du récit de Mavrodin : enceinte, Ileana se fait avorter — elle tue donc l'espoir —, puis disparaît peu de temps après, tranchant d'un seul coup tous les fils qui l'attachaient à Mavrodin. C'est, encore une fois, *la mort du sentiment*, absolue et définitive chez un sentimental. De même, Alta tente d'assassiner son mari Pietro Gralla, qu'elle aime, pur sauver le pervers Cellino, envers qui elle se sent *responsable*. Quant à Mavrodin, il comprend et accepte ces événements en fonction de son caractère à lui (sans jamais essayer de se mettre à la place d'Ileana) et le sentiment d'avoir une responsabilité dans tout cela l'effleure à peine. Il conclut ainsi son récit : « La vie continuera son cours . . . » (p. 250) (réaction *primaire*).

Le second récit de *Noces au paradis*, celui de Hasnaş, se rapporte à une époque antérieure, souvenons-nous, à celle du récit de Mavrodin. L'histoire de Lena et Hasnaş s'est donc passée sept ou huit ans auparavant. Lorsque Hasnaş rencontre Lena, dans la maison de sa maîtresse, il dit n'avoir jamais aimé et être « cynique » dans ses relations avec les femmes. Nous concluons qu'il a toutes les chances d'être du même type que Mavrodin. Lena évidemment lui apparaît comme une exception dans la société frivole de Bucarest : elle est « sobre » est « sérieuse », « pure », elle a l'air d'une « étudiante de romans russes » (p. 259). Sa maîtresse Clody lui dit que cette jeune fille est un « mystère » : « Un très grand mystère » (p. 261).

Comme Mme T. et Ileana, Lena est belle, mais d'une beauté particulière, qu'on remarque avec le temps. Ce qui frappe en elle c'est la distinction de ses traits, le regard pur, l'intelligence.

Nous apprenons d'autre part que son enfance a été la même que celle d'Ileana, triste et solitaire. Tout d'ailleurs, dans le récit de Hasnaş, est symétrique à ce qu'on vient d'écouter. Une danse est l'occasion d'une attirance physique réciproque, dont Lena se méfie. Elle se montre très réservée envers Hasnaş, « presque rigide » (p. 264). Donc leur histoire commence de la même manière que celle d'Ileana et de Mavrodin.

Mais Lena veut être libre et c'est la raison de sa méfiance envers Hasnaş, elle ne veut pas se marier ni avoir d'enfant. Ce sera d'ailleurs la cause apparente de sa séparation de Hasnaş.

En attendant, le comportement de Lena fait constamment penser à celui d'Ileana : elle « n'a pas de passé », elle est le plus souvent mélancolique et inquiète, elle redoute l'amour, mais une fois le pas franchi, elle plonge dans l'amour de tout son être, d'une façon « absolue », comme Ileana et Mme T.

En fait, dans l'esprit du lecteur, les images d'Ileana et de Lena commencent à se superposer assez rapidement. On pense, bien sûr, à Pirandello.

Hasnaş épouse Lena. Ce mariage modifie leurs relations. Lena tombe dans la mélancolie et le silence, ce qui irrite et dérouté son mari, lequel, comme Mavrodin et conformément à son caractère, ne doit pas aimer les femmes tristes. Les trois années de leur mariage seront faites de malentendus et d'incompréhension ; mais, comme les héros de Camil Petrescu et Mavrodin Hasnaş est néanmoins satisfait d'être « le maître d'une belle épouse » (p. 287). Pour se sentir encore plus « maître » de cette femme, Hasnaş la *force* à beaucoup dépenser pour ses toilettes, jusqu'au gaspillage. Ce qui heurte Lena qui, on l'aura compris, est une sentimentale et de ce fait, supporte mal qu'on la force à se plier à une autre volonté que la sienne propre. Souvenons-nous de son désir de toujours rester libre. (Entre parenthèses, soulignons que le sentimental est généralement irrité par le gaspillage). De toute manière Lena non plus n'aime pas la vie mondaine ; la société l'ennuie. Hasnaş ne comprend pas sa femme, dont le comportement n'est pas celui qu'il attendait. Lena d'ailleurs par lucidité sentimentale sans doute, ne s'attend pas qu'il la comprenne, et sait déjà quelle sera l'issue du conflit qui s'installe entre son mari et elle. Sachant inévitable ce conflit parce que fondamental, Lena, comme tout sentimental, s'enferme dans le silence, qui est une forme de solitude (cf. la Princesse de Clèves). Mais l'événement qui révèle le mieux Lena comme appartenant à ce type caractérolgique, est bien la perte d'une émeraude que son mari lui avait offerte. La réaction de Lena est une démonstration de sa secondarité. Cette perte la plonge dans un véritable désespoir. Hasnaş trouve la chose sans importance et veut remplacer la bague. Mais Lena refuse et dorénavant elle ne portera plus de bague. (Mavrodin avait remarqué qu'Ileana ne paraît jamais ses belles mains de bagues, ce qui lui avait semblé bizarre).

Son mari ne comprend pas du tout pourquoi Lena considère cette perte « vraiment irréparable » (p. 292). L'explication, d'ordre caractérolgique, est toute simple : ce qui a de la valeur (*affective*) pour certains (les *secondaires*), n'en a point pour d'autres (les *primaires*).

Pour Lena cette bague était un symbole, un souvenir précieux, et ce n'est pas sa valeur financière qu'elle regrette. Or le sentimental cultive ses souvenirs et les symboles comme un jardin secret, si secret que les autres n'en savent rien et trouvent cela bizarre ou stupide, quand ce n'est les deux à la fois... (c'est le cas de Hasnaş). Hasnaş est loin de se douter du fait que, *même identique*, une autre bague ne pourrait avoir pour Lena la même valeur *affective* que celle qui a été perdue.

D'ailleurs Hasnaş avoue bientôt à un ami : « je n'ai pas l'habitude de m'analyser » (p. 294). Mais il commence néanmoins à avoir l'intuition angoissante qu'il pourrait perdre Lena alors qu'elle lui est « plus nécessaire que jamais » (p. 295) (on croirait entendre parler certains héros de Camil Petrescu). Devant ces angoisses, égoïstes au fond, Lena la sentimentale (comme Ileana plus tard), contemple son mari « avec une légère ironie » (p. 295). Mais, patiente, elle saisit l'occasion et tente de mettre son mari sur la voie de la compréhension (caractérolgique) : « Je vieillis

moi aussi (certitude mal supportée par le sentimental ; n.a.) (...), mais à ma manière... Tu ne remarques rien... ? » (p. 296). Mais lui ne comprend pas, puisqu'elle est belle et jeune !

Il ne comprend pas que Lena vieillit d'attendre ce qu'elle n'aura pas : « J'ai toujours rêvé d'un mari qui me protège (= qui m'aide à vivre ; n.a.) et m'apprenne des choses difficiles que j'ignore » (p. 296).

C'est alors que Hasnaş croit trouver une solution en disant à Lena qu'il serait temps d'avoir un enfant. Elle refuse cette idée et fait à Hasnaş la même réponse que lui fera plus tard, dans les mêmes circonstances, Mavrodin : « Nous sommes encore jeunes, murmura-t-elle. Et puis on ne s'est pas mariés pour ça » (p. 297). Hasnaş met ce refus sur le compte de l'égoïsme de Lena, qu'il n'avait pas remarqué jusqu'alors. Il ne cherche pas à interroger Lena sur les raisons de ce refus, il est humilié, furieux, atteint dans sa vanité de mâle et de maître. L'idée d'imposer à Lena cet enfant devient une obsession pour Hasnaş, qui éprouve cependant « le sentiment de l'irréparable » (p. 298) et a même l'institution que « *ses pensées ne s'accordaient pas avec les miennes* » (p. 299 ; n.s.).

Il brusque et humilie Lena qui, froide et ironique, souriante même, quitte muette la pièce. En une nuit elle prend l'aspect d'une vieille femme, puis disparaît (comme elle disparaîtra de la maison de Mavrodin), décide de se séparer de son mari et choisit de vivre en recluse. Elle expliquera encore à Hasnaş qu'elle l'a beaucoup aimé, qu'elle ne l'aimait plus et que la cause de cette rupture réside dans le fait que son mari lui a demandé un enfant „au hasard”, comme tout ce qu'ils ont fait : « Je voulais sauver au moins cette étape. J'avais toujours espéré qu'au moins cela nous ne le ferions pas au hasard... Comme nous avons fait tout le reste... » (p. 308).

Hasnaş, évidemment, ne comprend rien et le lui dit en se lamentant. Il ne peut pas comprendre que pour Lena un enfant représenterait tant de choses qu'il aurait fallu le concevoir dans des circonstances psychologiques idéales, dans un parfait équilibre et une parfaite entente caractérogique, qui n'ont pas pu s'établir entre eux. Voilà la raison, d'apparence si incompréhensible, du refus de Lena de concevoir un enfant, porteur d'un espoir qu'elle ne peut plus avoir maintenant. Car elle s'est trompée. C'est *la mort du sentiment*. Elle ôte à son mari toute illusion : « Je n'aurais pas voulu que tu portes si longtemps une morte dans ton âme, que tu gardes de moi une fausse image... » (p. 309). Elle n'était pas celle qu'il croyait qu'elle était (Pirandello)... Au moment de disparaître définitivement de la vie de Hasnaş et avant de reparaitre dans celle de Mavrodin — pour disparaître à nouveau —, Lena conclut déjà sa vie, en souriant, par la devise du sentimental : « A quoi bon ? » (p. 309).

Les deux hommes, ayant fini de raconter leurs « souvenirs de jeunesse », savent qu'ils ont aimé la même femme, Elena, et que cette femme est morte d'avoir, par son caractère fort mais vulnérable de sentimentale, toujours refusé d'être autre chose qu'elle-même, comme Alta Gralla et Mme T. Aucune de ces trois héroïnes n'a fait sienne la phrase que Pirandello met dans la bouche de Lina/Giulia Ponzà pour conclure la pièce *Chacun sa vérité* : « Non, messieurs. Pour moi, je suis celle qu'on croit que je suis. (Elle les regarde tous, l'un après l'autre, à travers son voile, puis

puis elle se retire. Silence) »⁸. Chez Camil Petrescu et Mircea Eliade (pour recourir encore à Pirandello, auquel les deux écrivains roumains sont redevables), « tout *ne* finit pas comme il faut », c'est-à-dire comme le croyaient les hommes. Non pas parce qu'ils sont des *hommes*, mais parce que, étant d'un autre caractère que Lena/Ileana, ils l'ont crue et voulue à leur propre image ; ce qu'elle n'était pas, ne pouvait et ne voulait être.

⁸ Cité d'après Pirandello, *Théâtre complet*, vol. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1977, p. 349 ; traduction française de la pièce de Danièle Aron-Robert.

CONSIDER YOURSELF A PLAIN OR A MOUNTAIN

CHRISTOPHER BYRON
(Cornell, Ithaca)

The mind wrestles with itself, trying at every moment to come to terms with its own magnitude, yet reaching for its own mastery. Entering a realm of conscious thought, the struggle for self understanding may often express itself, yielding philosophic poetry intent on describing the mind. Ultimately some understanding may be gained, but much necessarily evades discovery by the poet. Attempts at such analysis may be found in Gerard Manley Hopkins' "No worst, there is none..." Wallace Stevens' "The Well Dressed Man with a Beard", Mircea Ivănescu's "inner landscape", and Rainer Maria Rilke's "Exposed on the cliffs of the heart..." The poets not only engage questions of how the mind is at work, but also consider the structure itself.

"No worst, there is none". Hopkins in a sense condemns the descent to misery as an endless one, having no absolute bottom. Grief may have no solid ground, even though some point of definitive misery might offer some consolation. None is given, however, and the victim of this darkness, the victim of a dark night of the soul, must continue with the foresight that things are not required to improve. Here it may be true that 'God helps those who help themselves', for the sufferer, Hopkins, is left to his own means. Indeed, the poem is dependent upon such Christian dogma, as Hopkins asks, "Comforter, where, where is your comforting?/Mary, mother of us, where is your relief?" Here Hopkins relies on the strength of his faith in religion, having no means of survival left but trust. His humanity is not suppressable, however, and he suffers greatly within his mind the burden he bears, as yet unnamed. "My cries heave, herdslong; huddle in a main, a chief-/woe, world sorrow; on an ageold anvil wince and sing-/Then lull, then leave off". His sorrows are gathered at the center of his perceptions, casting a darkened veil over his world. The song which issues forth from his lips is a cry of anguish. With each wave of morbidity comes this cry, followed by a dull, aching "lull", as if he had been for a time desensitized to his pain, only to suffer again and again without end. In this trying moment, Hopkins suffers lapse in faith, doubting the very creed to which he has submitted himself; "Fury had shrieked No ling-/ering ! Let me be fell: force I must be brief" In this moment of doubt Hopkins' strength of will is absent, causing great conflicts within his mind. "On the mind, mind has mountains; cliffs of fall/Frightful, sheer, no-man fathomed". The dangers of the mind which he has encoun

tered are not comprehensible by humanity. Described in terms of terrain, as if the mind had a topography, about every mountain within the mind lies an infinite drop off the edge of thought. A model insanity is thereby given, as Hopkins treads the thin line between rationality and madness. He criticizes those who judge such madness without being at the precipice first, suggesting we "who ne'er hung there may hold them cheap". Those who have not suffered trials of the mind are in no place to condemn those who live through such unrelenting suffering. "Nor does long our small/Durance deal with that steep or deep", suggesting that one can not remain on the edge of madness for too long, lest into the abyss they fall. "Here! creep./Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all Life death does end and each day dies with sleep". At the point of crisis, any comfort that may be reached is merely transitory. Death is analogous to sleep, from which one must invariably awake, never to escape the pain of mind and soul. No resolution, no absolute state is offered in comfort.

"After the final no there comes a yes/And on that yes the future world depends". Stevens indirectly asks the reader to consider this statement, questioning its relevance to the future of the world. Seemingly paradoxical, the "no" which is given as final is not in fact the resolution, but merely an introduction to a further "yes". One must ask why this is to be? Certainly the no and yes are in opposition, as further stated in "No was the night. Yes is the present sun". A darkness inherent in the negative no has given way to a present yes, viewed as positive by the analogy with sun. This tension between dark and light may represent states of the mind, in which negative elements give way to the positive, perhaps by some inner mechanism. "If the rejected things, the things denied/Slid over the western cataract, yet one,/One only, one thing that was firm . . . One thing remaining, infallible, would be/Enough". The western mind is examined in this passage, exploring how it deals with that which it has rejected. This night to which the mind says no is perhaps an element of its reality which it cannot accept, or cannot understand. In this way even the mind's perception of itself, something incomprehensible, is an element of the "no". Such unacceptable elements are metamorphosed into an element of the "yes" which the mind can accept, through a process of continued reasoning. This process continues, "no more/Than a thought to be rehearsed all day, a speech/Of the self that must sustain itself on speech", until an acceptable resolution is reached. In this way the mind reasons away anything hostile to its own status, the supreme intellect in its own perceived reality. "Ah! douce campagna of that thing"! exclaims Stevens, referring back to the "yes". In the phrase "douce campagna" lies a tension caused by its very linguistic duality, having been derived from both French and Italian. Meaning 'sweet country', it refers to an artificial state. The mind's yes, created from the no, is shown to be nothing but a false facade, fabricated to be a pleasant replacement for the disagreeable or offensive. Stevens further describes this artificiality as "honey in the heart,/Green in the body, out of a petty phrase,/Out of a thing believed, a thing affirmed :/The form on the pillow humming while one sleeps,/the aureole above the humming house . . ." Sleep is here analogous to the dream reality created by the mind, specifically the western mind, to appease its need for complete understanding. Stevens arrives at the con-

clusion that "It can not rest on perceived reality, and must bend perceptions until satisfied". This, however, can never happen; there will always remain an element to foul the "douce campagne" of the mind.

Ivănescu's "inner landscape" incorporates some of the same elements as the Hopkins' and Stevens' poems, while at the same time deviating from poetic convention. The mind is again portrayed with imagery alluding to three dimensional land, and elements of a struggle with darkness are present as well. Ivănescu's presentation, however, takes on a much different format than the others. The offering seems more like a story than a poem, incorporating elements of shock and fright, like those in ghost stories. This method of crafting the poem creates an anxious tension, prompting the reader to feel wary about its continuation. In fact, this effect is wholly appropriate, since Ivănescu addresses the reader directly. "the crater is the easiest thing of all to find — you need only/remember whereabouts in yourself/you have covered up the bloodstains of some moment/in the past . . ." Speaking of the mind as if it were a battlefield of sorts, Ivănescu portrays a moment in the past, "which you never wanted to think about again", as somehow a large crater or pit. The use of "bloodstains" to describe the past occurrences prompts the reader to consider some particularly painful moment. Here Ivănescu counts upon the reader's recall of some personal moment of past darkness, thereby tailoring the poem to the experiences of each reader. Now the reader is brought directly into the poem, even manipulated, as "one night you returned stealthily to uncover them . . ." Referring to the bloodstains within the mind, Ivănescu guides the reader to the point of revisiting the past. In this way what is written will have an immediate effect on the audience, regardless of personal values and experiences. An intercession now occurs, as "you returned, stealthily,/to uncover them . . . as that great poet did — did he not? — when he disinterred his love so as/to recover the manuscript out of the grave . . ." This story, as if an aside to the rest of the poem, is presented in parallel to revisiting the "crater" within the mind. It refers to the poet Dante Gabriel Rossetti who buried a manuscript along with his deceased love, to recover the piece later. In this way, painful memories are buried within the mind, deep within a crater, only to be revisited later. However, as with the story of Rossetti, the revisitation may not be for the full recovery of the memory, but rather merely for some small nuance of the event, the rest to be disregarded. This is, in fact, how the poem proceeds. ". . . and so, you too, stealthily creeping back, dug down/to recover them — only it wasn't the same place and you found nothing at all". The use of "stealthily" implies that the act of revisiting dark memories, like the act of digging up the dead, is not acceptable, causing a cautiousness of approach. Perhaps it must be hid from even the mind itself that these age-old "bloodstains" are about to be violated, lest it be discovered that some moral wrong is about to occur, or some secret about to be discovered. "shut your eyes, now you have arrived/over this bottomless pit which you have opened/in yourself". The mind is now in a state of vulnerability, and its limitless nature is brought into full view, reminiscent of Hopkins' poem. "and maybe, who knows,/you will recall, in looking at that gaping eye/of earth, that earlier night — and that will be/much more meaningful than

this cone of time, bloody/with mud,/from that moment, than the long forgotten corpse which,/in fact,/you were no longer looking for". Here we see a direct reference to the crisis of darkness and night, which is put into past tense as it has been in Stevens' poem. Unlike Stevens, however, Ivănescu allows the mind the opportunity to look back upon this darkness and recover some benefit, not explicitly stated. Interestingly, the use of line spacing in place of capitalization allows greater freedom of emphasis. The final line is set apart in this manner, emphasizing it, and perhaps offering it as a conclusion. It seems that a conclusion has not been reached, though, as it is only suggested that the "corpse" within the memory is not what was sought, after all. As with Rossetti, it is perhaps a manuscript, and it is left up to the reader to determine just what this manuscript is.

"Exposed on the cliffs of the heart". Rilke's poem begins with a topographic imagery reminiscent of the other poets, setting the context of the work in a position of vulnerability. "look, how tiny down there,/ look : the last village of words and, higher,/(but how tiny) still one last/farmhouse of feeling". The "village of words" may be seen as a congregation, or community, resting on a small foundation of hope. Its placement on the heart, more specifically the "cliffs of the heart", instills it with some quality of feeling, though this emotion is threatened by its precarious position. Rilke asks the reader to visualize this, with "Can you see it?" The picture imagined is one both barren, and somehow hostile. This hostility prompts the occupier to crouch as if about to fall off; "Stonerground/under your hands. Even here, though,/something can bloom ; on a silent cliff-edge/an unknowing plant blooms, singing, into the air". Despite the harsh climate, some life can find foundation. Perhaps this life is meant to be hope, nurtured by the "last farmhouse of feeling", as if a farmer of the mind had watched carefully over its development. The purpose of this flower is unknown, however, though it remains vocal, and presumably positive or beneficial. Alternately, "the one who knows . . . began to know/and is quiet now. exposed on the cliffs of the heart". The recurrence of the first line serves to carry the hostility of the setting throughout. What has been discovered by this silent plant may be the very location upon which it has seeded, the heart. Such knowledge of this fragile circumstance of feeling causes the silencing of the once vocal plant, perhaps in protection. It may be that the plant is silent because it has discovered its duty; the plant is the product of hope, nurtured by the husbandry of the farmhouse of feeling. Solemnly accepting its duty, the flower falls into a silent concentration, intent on its survival and thus the survival of fragile emotion. "While, with their full awareness,/many sure-footed mountain animals pass/or linger. And the great sheltered bird flies, slowly/circling, around the peak's pure denial". Others, the animals, may tread upon the cliffs of the heart without danger, being equipped for such exposed climes. They are free to come and go from the treacherous place, though the flower must remain stationary, fulfilling its purpose. These sharper-sensed animals have no tie to the place, and appear merely as passers-by who may leave their mark upon the spot, or simply depart. That sheltered bird is perhaps an individual reluctant

to expose emotion, shunning such naked and dangerous areas. "...But/without a shelter, here on the cliffs of the heart..." serves as an anti-conclusion, and may represent a continuum, referring the reader back to the beginning. This condition of fragile emotion offers no resolution existing infinitely as it has been described with in the poem.

Each in their turn, these four poets have given very different representations of both the structure and workings of the mind. Hopkins gives a solemn view of a tormented mind, finding consolation only in spiritual devotion, and still then the pain endures. Stevens, as a western poet himself, examines specifically the mind of western culture. Ionescu explores the process of recalling mental scars for some gain, such as that of Rossetti's manuscript, but ultimately leaves specifics to the reader. Rilke directly examines the emotional mind, the "heart", as it were. Interestingly, the devices used by these authors to describe structural aspects of the mind have remained fairly constant. A topographic view has been invariably adopted by all in some manner. This prompts one to consider what trait, or aspect, of the mind, or our view of it, would cause such similarity between the poems. Perhaps it can be attributed to our familiarity with land and its structures, but surely there must be more. Such an abstract concept as the mind demands creative thought to understand, and expression of this thought requires the same. In order to convey their ideas to a large reading audience, elements had to be incorporated which would be readily identifiable, without being oversimplistic or limiting. Descriptions utilizing land imagery fit these criteria, but there must be some other element which allows these poems to work as insights into the mind. The mind contains many levels of operation, as seen simply in conscious and sub-conscious thought. We may notice many more smaller divisions of consciousness within our own minds every day. Each level can be taken as a separate level of reality, within which the mind's workings and perceptions are unique. The variability of topography, both in terms of altitudinal and compositional terms, supplies such a complex and variable parallel to the mind. These poems represent not only how their respective poets consider the mind, but also how we as conscious and inquisitive thinkers see it.

LE MYTHE DU DICTATEUR ROUMAIN DANS LES ROMANS FRANÇAIS ET ANGLAIS (1970 – 1990)

ALAIN VUILLEMIN
(Limoges)

Il est des terres d'exil ignorées dans les romans français et anglais contemporains. L'une de ces contrées méconnues se situe aux confins des mondes francophone et anglophone, aux frontières mal connues des littératures française et anglaise, et aussi roumaine d'expression française ou anglaise. Là, pourtant, a commencé à surgir depuis 1970 un mythe politique et littéraire nouveau, celui du dictateur roumain, en un lieu presque apatride, rejeté en dehors de la littérature roumaine en langue roumaine lorsqu'il s'agit d'écrits publiés par des Roumains, et relégué aux marches de la littérature anglaise ou française quand il s'agit d'œuvres composées par des Anglais ou par des Français en raison du caractère en apparence étranger des préoccupations qui y sont évoquées. Ces livres se sont multipliés entre 1970 et 1990. L'originalité en est incontestable. Ils n'ont en effet qu'un sujet unique : la description du « drame roumain »¹. Ils évoquent tous d'une manière plus ou moins voilée l'histoire récente de la Roumanie et de ses régimes successifs depuis la fin de la première guerre mondiale, la monarchie jusqu'en 1947, l'Etat national de 1940 à 1944, l'instauration de la République populaire en 1947 puis de la République socialiste de 1965 à 1990. L'expérience de la dictature, telle que la Roumanie a pu la subir à des époques diverses et sous des dénominations différentes, la transformation de ce pays en un Etat totalitaire théocratique, l'abandon du peuple roumain à des formes de religions politiques ou séculières frelatées, à un culte d'un nouveau dieu, d'un « homme déifié »², son dictateur, fournissent la trame et la matière de ces romans. Ils constituent pour cette raison un témoignage unique dans la littérature européenne sur l'émergence d'un mythe nouveau dont le statut reste encore très incertain. Qu'en est-il ? Quelle perception en ont eu les écrivains concernés, qu'ils aient été anglais, français ou roumains ? Jusqu'à quel point l'ambiguïté de ces tentatives de description procède-t-elle d'une quadruple équivoque sur ce que l'on considère en France et en Angleterre comme le littéraire, le politique, le religieux et le mythe ?

¹ D. Tomescu, in C. Durandin, D. Tomescu, *La Roumanie de Ceaucescu*, Paris, Epaud, 1988, p. 256.

² J. Freund, in J.-P. Sironneau, *Sécularisation et Religions politiques*, La Haye—Paris—New-York, Mouton, 1982, p. IX.

I. L'ALTÉRATION DU LITTÉRAIRE

L'altération du caractère littéraire de ces œuvres est une première source d'équivoque. Sont-ce de mauvais bons livres ou de « bons mauvais livres »³, pour reprendre une distinction qui était chère jadis à G. Orwell, l'auteur de *1984*⁴? L'un des écrivains étudiés, A. Sillitoe, ne s'y trompe pas puisqu'il prend la précaution de s'excuser dans *Travels in Nihilon*⁵ d'avoir donné à ses relations de voyage la « forme d'un roman »⁶ comme si le choix du sujet ne pouvait relever de la littérature, à moins que cette impression de malaise et de dégradation ne tienne à la manière dont l'utopie, l'histoire et l'actualité sont maltraitées dans cette production. L'utopie, tout d'abord, le fantastique, la projection de la réalité en des lieux imaginaires et à une époque indéterminée mais immédiatement contemporaine, en un pays fictif, la Nihilonie dans *Travels in Nihilon* d'A. Sillitoe en 1971, la Caronie dans *Roman Roi* de R. Camus⁷ en 1983, la Doumarie dans *Mort d'un poète* de M. Del Castillo⁸ en 1989. Mais, si *Travels in Nihilon* d'A. Sillitoe s'inscrit dans la tradition anti-utopique anglaise des voyages aux pays de nulle part, *Roman Roi* de R. Camus et *Mort d'un poète* de M. Del Castillo se présentent davantage comme des chroniques historiques directement inspirées par l'actualité. L'histoire de la Caronie est celle de la Roumanie jusqu'en 1947, et celle de la Doumarie est une prémonition de ce que fut la fin du règne de N. Ceaucescu en 1989. En comparaison, *Le Palais des Claques* de P. Bruckner⁹, publié en 1986, n'est qu'une pochade burlesque. À l'inverse, les autres livres que l'on rencontre relèvent plutôt d'une littérature du témoignage sans apprêt en apparence, soit d'étrangers comme *Une Mort roumaine* de C. Durandin¹⁰ en 1988, soit d'exilés comme *Peste à Bucarest* de T. Eliad¹¹ ou *La Moisson* de P. Dumitru¹² en 1989, soit de gens ordinaires comme *La Saison morte. Une histoire roumaine* de G. Horodincea¹³ en 1990, soit de dissidents et de victimes comme *Un Sosie en cavale* d'O. Orlea¹⁴ en 1986, *Persécutez Boèce* de V. Horia¹⁵ en 1987, *L'Evasion silencieuse* de L. Constance¹⁶ et *Le Cachot des marionnettes* de M. Cancicov¹⁷ en 1990. Un dernier titre, plus provoquant, *Elena Ceaucescu. Carnets secrets*, de P. Rambaud

³ G. Orwell « Good bad books », in *The Collected Essays, Journalism and Letters*, London, Secker & Warburg, 1974, vol. IV, p. 37 – 41.

⁴ G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg, 1949, tr. 1984, Paris, Gallimard, 1950.

⁵ A. Sillitoe, *Travels in Nihilon*, London, Allen, 1971.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ R. Camus, *Roman Roi*, Paris, P.O.L., 1983 ;

⁸ M. Del Castillo, *Mort d'un poète*, Paris, Mercure de France, 1989.

⁹ P. Bruckner, *Le Palais des claques*, Paris, Seuil, 1986.

¹⁰ C. Durandin, *Une Mort roumaine*, Paris, Epaul, 1988.

¹¹ T. Eliad, *Peste à Bucarest*, Paris, Ergo-Press, 1989.

¹² P. Dumitru, *La Moisson*, Paris, La Table Ronde, 1989.

¹³ G. Horodincea, *La Saison morte. Une histoire roumaine*, Paris, Ramsay, 1990.

¹⁴ O. Orlea *Un Sosie en cavale*, Paris, Seuil, 1986.

¹⁵ V. Horia, *Persécutez Boèce*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987.

¹⁶ L. Constance, *L'Evasion silencieuse*, Paris, La Découverte, 1990.

¹⁷ M. Cancicov, *Le Cachot des marionnettes*, Paris, Critéion, 1990.

et de F. Szpiner¹⁸, édité en 1990, tranche nettement et ressort de ce que l'on pourrait appeler des « écrits dictatoriaux apocryphes » dont *Un Testament de Staline* de J. Cau¹⁹ en France, en 1956, à propos de J. Staline, et *The Portage to San Cristobal of A. H.* de G. Steiner²⁰ en Angleterre en 1981, à propos d'A. Hitler, seraient d'autres exemples plus élaborés sur un plan littéraire. Le corps de ces oeuvres est disparate. Presque tous les genres s'y trouvent représentés, des faux journaux intimes aux véritables histoires roumaines, aux romans, aux récits, aux libelles, aux documents, aux chroniques, aux contre-utopies. Aucune forme d'expression particulière n'y est privilégiée. Rien n'y est non plus franchement littéraire et, de l'aveu de P. Rambaud et de F. Szpiner, « l'extrême nullité [des] notes »²¹ des carnets soi-disant secrets d'E. Ceaucescu serait une preuve de l'ambiguïté et de l'échec de ces tentatives d'écriture romanesque.

II. LA DÉGRADATION DU POLITIQUE

L'alteration du politique, l'exaspération du pouvoir, le mélange de références doctrinales souvent incohérentes qui tentent d'en justifier la caractère absolu en ce mystérieux « pays mythique »²² tantôt trop réel tantôt trop fantastique où s'affrontent la description du stalinisme, les souvenirs du nazisme et du fascisme et l'exacerbation du nationalisme, est une seconde source de malaise et d'équivoque. La formulation la plus provocante de cet embarras se trouve contenue dans la manière dont A. Sillitoe imagine la Roumanie dans *Travels in Nihilon* sous les traits d'une « dictature démocratique et socialiste de la libre-entreprise capitaliste et nihiliste de la République de Nihilon »²³. Il en résulte aussi une différence de regard. *De Travels in Nihilon* d'A. Sillitoe au *Palais des Claques* de P. Bruckner ou à *Mort d'un poète* de M. del Castillo, les romans anglais et français dénoncent la nature solitaire et totalitaire de ce pouvoir mais ils y restent étrangers. La condamnation est portée de l'extérieur, de pays, la France ou l'Angleterre, « où ces pratiques (...) ont cessé d'exister »²⁴ ou n'ont jamais existé. Les récits roumains, de *Peste à Bucarest* de T. Eliad, *La Moisson* de P. Dumitru, *La Saison morte* de G. Horodincu à *Un Sosie en Cavale*, d'O. Orlea en décrivent en revanche l'expérience familière ou extrême, subie dans l'horreur d'une indifférence quotidienne qui finit par paraître presque normale. A l'inverse, *Une Mort roumaine* de C. Durandin dont l'héroïne, Alise, est une Française d'ascendance roumaine qui refuse de rompre complètement avec sa patrie d'origine et qui disparaît, une nuit d'un 24 décembre, dans la Roumanie de Ceaucescu, dans les convulsions d'une invasion étrangère, montre à quel déchirement peut conduire une intelligence trop aiguë des contradictions du « destin

¹⁸ P. Rambaud, F. Szpiner, *Elena Ceaucescu. Carnets secrets*, Paris, Flammarion, 1990.

¹⁹ J. Cau, *Un Testament de Staline*, Paris, Fasquelle, 1956.

²⁰ G. Steiner, *The Portage to San Cristobal of A. H.*, London, Faber & Faber, 1981, tr. *Le Transport de A. H.*, Paris-Lausanne, Julliard-L'Age d'homme, 1981.

²¹ P. Rambaud, F. Szpiner, *Elena Ceaucescu. Carnets secrets*, p. 7.

²² M. Del Castillo, *Mort d'un poète*, p. 191.

²³ A. Sillitoe, *Travels in Nihilon*, p. 104.

²⁴ T. Eliad, *Peste à Bucarest*, p. 27.

tragique »²⁵ de la Roumanie. L'inspiration du *Cachot des Marionnettes* de M. Cancicov, de *L'Erasion silencieuse* de L. Constante et de *Persécutez Boèce* de V. Horia est beaucoup plus cellulaire. Ces trois récits décrivent ce qu'il en fut de l'expérience de la dictature dans les geôles et dans les prisons. Ils constituent des documents accablants sur ce qu'il fut de l'arbitraire et de la violence de l'oppression qui furent subis par tout un peuple pendant des dizaines d'années. De fait, dans ces derniers livres, la prison devient une autre « image de l'étranger »²⁶ et de l'aliénation, un « symbole vivant et palpable de ce qui s'était passé dans le pays après la guerre »²⁷. *Roman Roi* de R. Camus, dont on peut se demander au passage qui fut exactement l'auteur, en propose un essai d'explication historique romancé dont le mérite est d'insister sur la continuité historique de ces dictatures. Une sorte de malédiction semble avoir en effet abandonné la Roumanie aux caprices de « petits dieux aveugles et cruels »²⁸, comme le déplore V. Horia dans *Persécutez Boèce*, ou à une espèce de mal fatal qui déterminerait l'étrange destinée des Roumains, du moins d'après T. Eliad dans *Peste à Bucarest*, à savoir que, « dès qu'un despote part et qu'un autre arrive, on adore le premier et on hait le second »²⁹. L'autoritarisme serait donc une structure fondamentale de la conception du pouvoir en Roumanie. La déviation du stalinisme sous l'influence de N. Ceaucescu, l'aventure de l'Etat national et légionnaire du maréchal I. Antonescu auparavant, le nationalisme et le populisme n'en auraient été que des variantes successives.

III. LA DÉNATURATION DU RELIGIEUX

La dénaturation du religieux est une autre source de paradoxe. L'enflure du culte de la personnalité, tel qu'il a pu être pratiqué en Roumanie entre 1965 et 1989 et tel qu'il a pu renchéris sur des traits millénaristes ou nihilistes, se trouve dénoncé sur tous les tons et sur tous les modes dans ces livres. *Une Mort roumaine* de C. Durandin en décrit les aspects vécus que des étrangers de passage pouvaient en saisir de l'extérieur. *La Moisson* de P. Dumitru, *Peste à Bucarest* de T. Eliad, *La Saison morte* de G. Horodincu en retracent les agressions journalières de l'intérieur, dans la vie quotidienne des gens simples, à Bucarest, à la campagne ou dans les montagnes. *Mort d'un poète* de M. Del Castillo, *Un Sosie en cavale* d'O. Orlea l'imaginent tel que pouvait le percevoir des ministres et des membres de l'entourage proche des dictateurs, le maréchal Carol Oussek et sa sémillante épouse, Alexandra, la Mère de tous les Peuples, dans *Mort d'un poète*, le Président Kouty et son épouse Bien-Aimée dans *Un Sosie en cavale*. Des sosies malheureux en partagent l'expérience avec ces mêmes dictateurs, aussi bien dans *Un Sosie en cavale* d'O. Orlea que dans *Le Palais des claques* de P. Bruckner. *Elena Ceaucescu. Carnets secrets* de P. Rambaud et de F. Szpiner en tient une relation intime orgueil-

²⁵ C. Durandin, in C. Durandin, D. Tomescu, *La Roumanie de Ceaucescu*, p. 261.

²⁶ V. Horia : *Persécutez Boèce*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ T. Eliad : *Peste à Bucarest*, p. 139.

leuse, imaginée du point de vue de la dictatrice. Déjà, en 1984, un homme d'Etat français, A. Conte, dans son énorme compilation sur *Les Dictateurs du XX^e siècle*³⁰ s'était demandé à propos de N. et d'E. Ceaucescu comment l'univers marxiste avait pu secréter ce « culte de la personnalité ceaucescuesque »³¹. N. Ceaucescu, observait-il, se faisait aduler comme la « conscience éveillée du monde contemporain »³², le « Premier »³³, le « Père, le Fils, le Phare, le Guide, l'Etoile du Matin, le Danube, le Carpat, l'Acte suprême (...) le *conducator* (...) le Chêne, le Roc, le Sapin, le Penseur Créateur de la Roumanie moderne, le plus génial des génies, l'Etendard des grandes idées révolutionnaires »³⁴. Quant à son épouse, Elena [était] le « diamant de la mer Noire », la « mère modèle », la « femme la plus juste sur terre », [une] « enchantresse » dont « le sourire bon et tendre remplace le soleil les jours de ciel couvert »³⁵. La dérision de ces hyperboles apparaît avec le recul du temps comme totale. Nicolae et Elena Ceaucescu ne fixaient pas moins « l'un des moindres paradoxes du XX^e siècle »³⁶, concluait A. Conte. P. Rambaud et F. Szpiner en condamnant « l'énormité risible »³⁷, le « dégoût à l'état pur »³⁸, et d'une manière plus générale, les traits ubuesques de ce culte artificiel. Il reste que la politique était devenue la religion de la société et que ces pratiques renvoyaient à des processus très troubles de « sacralisation du politique »³⁹ dont le nazisme et le stalinisme ont été au XX^e siècle les deux grands exemples historiques. La démocratie socialiste roumaine n'en a été qu'un autre témoignage. Or, la religiosité frelatée de ces religions politiques modernes ébranle des ressorts puissants, des « forces inconscientes »⁴⁰. Seul V. Horia en esquisse une analyse dans *Persécutez Boèce* lorsqu'il imagine que son héros, Thomas, un dissident condamné à une peine de relégation quelque part du côté du delta du Danube, retrouve, cachés dans la cabane qu'il habite, les mémoires d'un autre prisonnier qui l'y avait précédé, un professeur Diaconu. Celui-ci, apprend Thomas, aurait rencontré C. G. Jung à Paris en 1943. L'entretien entre Jung et Diaconu aurait pressenti la venue de « temps obscurs »⁴¹ dont les peuples devaient être les victimes. Des décennies passeraient « avant qu'il y ait éclaircissement »⁴². V. Horia se contente de l'entrevoir. Les autres écrivains ne proposent pas plus d'explication à cette « double altération (...) du religieux [et] du politique »⁴³ qui paraît caractériser cette permanence de l'autoritarisme. Ces livres se contentent de le constater et cette dénaturation du sentiment religieux reste un autre mystère de la Roumanie contemporaine.

³⁰ A. Conte : *Les Dictateurs du XX^e siècle*, Paris, Laffont, 1984.

³¹ *Ibid.*, p. 255.

³² *Ibid.*, p. 255.

³³ *Ibid.*, p. 257.

³⁴ *Ibid.*, p. 257.

³⁵ *Ibid.*, p. 258.

³⁶ *Ibid.*, p. 259.

³⁷ P. Rambaud, F. Szpiner, *Elena Ceaucescu. Carnets secrets*, p. 209.

³⁸ *Ibid.*, p. 209.

³⁹ J.-P. Sironneau, *Sécularisation et Religions politiques*, p. 468.

⁴⁰ V. Horia, *Persécutez Boèce*, p. 114.

⁴¹ *Ibid.*, p. 114.

⁴² *Ibid.*, p. 114.

⁴³ J. Freund, in J.-P. Sironneau, *Sécularisation et Religions politiques*, p. IX.

IV. L'INFLEXION DU MYTHE

L'inflexion du mythe qui se caractérise par un éclatement des images et des représentations des dictateurs dans cette littérature est une dernière cause de malaise. Les descriptions en sont nombreuses. Mais il est de ces portraits qui sont parfaitement fantaisistes comme celui du Président Gondran, qui aspire à changer le monde dans *Le Palais des claques* de P. Bruckner et qui dirige « d'une main de fer son petit pays situé quelque part entre la Suisse, la France, l'Allemagne, l'Asie et l'Afrique »⁴⁴. Il ne est d'autres qui sont absolument anonymes comme le Président Nil dans *Travels in Nihilon* d'A. Sillitoe, dont personne n'a jamais vu le vrai visage ni ne connaît la véritable identité. Il en est qui sont plus aisément identifiables comme ce Président et cette Présidente qui apparaissent dans *Une Mort roumaine* de C. Durandin, qui se nomment Kouty et Aimée dans *Un Sosie en cavale* d'O. Orlea, qui s'appellent le Maréchal Carol Oussek et Alexandra Oussekina dans *Mort d'un poète* de M. Del Castillo, et qui sont enfin Nicolae et Elena Ceaucescu dans *Elena Ceaucescu. Carnets secrets* de P. Rambaud et F. Szpiner. Et ce dernier couple, dans ces carnets intimes, se révèle lié à des amis, le « Lider Maximo »⁴⁵, Fidel Castro, le maître de Cuba, les « Kim »⁴⁶, Kim Il Sung et son fils, les dictateurs de la Corée du Nord, et Pol Pot⁴⁷, le sinistre chef des Khmers rouges au Cambodge. Le modèle commun aurait été A. Hitler, dont Elena Ceaucescu ne cite pas le nom dans ses carnets intimes apocryphes mais dont elle dit avoir apprécié « l'excellent bouquin (...), *Mon Combat* (...), bourré d'idées très astucieuses »⁴⁸. La réalité est sans doute plus complexe, ainsi que le suggère la lecture de *Roman Roi* de R. Camus dont l'intérêt particulier est démontrer comment se substituent dans cette mythologie méconnue les références les plus contradictoires. De 1927 à 1948, l'histoire de la Caronie aurait été dominée par l'action d'une succession de souverains constitutionnels, les rois Pierre I^{er} et Roman II qui auraient tenté en vain d'imposer la démocratie à leurs sujets. Une régence, exercée de 1930 à 1933 sur un modèle mussolinien et hitlérien par un « dictateur hésitant »⁴⁹, le Régent Paul, coupe ces règnes respectifs. En 1940, un désastre, la défaite de son pays face à la Hongrie et à l'Allemagne coalisées contraint le roi Roman II à exiger les pleins pouvoirs de son parlement, et à exercer l'équivalent d'une dictature républicaine de salut public. Un militaire, le Maréchal Warohlneck, s'emparera vite de la réalité du pouvoir, acceptera de s'allier à l'Allemagne et déclarera la guerre à l'Union Soviétique le 22 juin 1941. En 1944, ce sera de nouveau la défaite, l'occupation par les troupes soviétiques et une brève tentative de rétablissement de la monarchie jusqu'en 1948, date à laquelle un coup d'Etat, ourdi par un Bothö Staff, un Président de conseil socialiste, abolit la monarchie. Les allusions aux règnes des rois Ferdinand, Carol et Michel de Roumanie, et aux rôles qu'ont pu jouer le Maréchal I. Antonescu et

⁴⁴ P. Bruckner, *Le Palais des claques*, p. 12 — 13.

⁴⁵ P. Rambaud, F. Szpiner, *Elena Ceaucescu, Carnets secrets*, p. 68.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁹ R. Camus, *Roman Roi*, p. 220.

G. Gheorghiu-Dej pendant et après la seconde guerre mondiale en Roumanie sont transparentes. Ces images contradictoires condensent d'une façon très enchevêtrée autant de conceptions du pouvoir absolu, conservatrices, ou libérales, réactionnaires ou totalitaires. Il en résulte un mythe composite dans lequel les Roumains se sont trouvés entretenus, malgré eux. Jusqu'à quel point ces représentations renvoient-elles néanmoins à un modèle primordiale, « archétype ou archétypique »⁵⁰ dont ces descriptions seraient des inflexions ? La question peut se poser. Ces récits permettent mal de l'apprécier.



Les analyses précédentes exigeraient d'être plus fouillées. Des dictateurs roumains, cette littérature du dehors, d'expression anglaise ou française, écrite par des étrangers ou par des exilés, ne propose guère que des descriptions très extérieures. Ces livres n'en présentent que des aperçus fragmentaires qu'il conviendrait de confronter aux témoignages de l'intérieur qui ont pu être produits en Roumanie, par des Roumains et en langue roumaine, sur l'expérience vécue de la dictature et non pas sur sa transposition imaginée. Il n'empêche que ces romans décrivent la naissance d'un mythe nouveau, l'émergence aux frontières de l'imaginaire européen d'une figure brouillée, embryonnaire, encore inachevée, du dictateur roumain. En saisissent-ils pour autant l'originalité ? Ils en entrevoient le caractère syncrétique, le mélange particulier de traits littéraires, politiques, religieux, mythiques, qui n'est pas sans déconcerter les critiques français et anglais. La source première de cet amalgame est roumaine et réside dans l'histoire récente de la Roumanie mais la toute première oeuvre étrangère que cette expérience ait inspirée, *Travels in Nihilon* d'A. Sillitoc, lui confère d'emblée, dès 1971, une portée et une signification symboliques presque universelles. Les autres romans, *Une Mort roumaine* de C. Durandin, *Un Sosie en cavale* d'O. Orlea, *Mort d'un poète* de M. Del Castillo en révèlent de dédoublement dans la période récente, et ce phénomène est aussi unique dans l'histoire et dans la littérature européenne : la nature de cette figure du dictateur est double ou duelle en effet, elle se dissocie en celle d'un dictateur et en celle d'une dictatrice, à travers lesquels il est aisé de reconnaître Nicolae et Elena Ceaucescu. Cette caractéristique, spécifiquement roumaine, exprime-t-elle on ne sait quelle nostalgie d'un couple dictatorial primitif ? On ne sait. Mais cette dimension du mythe roumain est sans doute fondamentale. Quoi qu'il en soit, *La Moisson* de P. Dumitru, *La Saison morte* de G. Horodinea, *Peste à Bucarest* de T. Eliad et *Persécutez Boèce* de V. Horia en redoutent la pérennité. Telle est peut-être l'inquiétude profonde qu'exprime ce surgissement du mythe. Ces écrivains n'en sont que l'écho.

⁵⁰ A. Vuillemin, *Le Dictateur ou le dieu truqué dans les romans anglais et français de 1918 à 1984*, Paris, Médiédis-Klinecksieck, 1989, p. 272.

STATIONEN IN DER DEUTSCHEN
ÜBERSETZUNG DER RUMÄNISCHEN
„KLOSTER ARGESCH“ – VOLKSBALLADE
ÜBERSETZUNGSPARADIGMEN
BEI J. K. SCHULLER UND A. MARGUL-SPERBER

HORST SCHULLER-ANGER

Eine Geschichte der deutschen Übersetzungen aus der rumänischen Literatur ist noch nicht geschrieben worden.

Wo hätte sie anzusetzen? Wohl erst im 19. Jahrhundert, als die mündlich verbreitete rumänische Volksdichtung in ihrer Bedeutung für das nationale Selbstbewußtsein erkannt, gesammelt, aufgeschrieben und dadurch u.a. auch deutschen Gelehrten, Volkskundlern oder Nachdichtern als Vorlage zugänglich wurde. Die ersten deutschen Übersetzer waren selbst auch Sammler, sie kamen aus Deutschland und aus Siebenbürgen. Das Einsetzen interliterarischer Kontakte durch die Vermittlung der Übersetzer war von dem Entwicklungsstadium der rumänischen Kunstdichtung abhängig, die aus der Perspektive des Auslands erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts repräsentativere Konturen annahm. Einen Ansatz zu dieser Kontaktgeschichte lieferte der Banater Ludwig Vinzenz Fischer, der in der Zeitschrift „Rumänische Revue“ (Nr. 1-5/1886) eine erste Bibliographie¹ der bis dahin überschaubaren übersetzten Texte veröffentlichen konnte. Die erwähnte Zeitschrift² signalisiert eine neue, selbstsicherere Phase rumänischer Identität, in der rumänische Intellektuelle sich kulturpropagandistisch bemühen, ein vertieftes Bild ihres Volkes für die Interessierten in Westeuropa zu liefern.

¹ Vgl. Neuere Bibliographien von Anneli Ute Gabanyi, *Rumänische Literatur in deutscher Übersetzung, 1945 – 1981*. In *Rumänisch-deutsche Interferenzen*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1986, S. 267 – 306 [die eine von Georg Stadtmüller, im Anhang zur *Geschichte der neueren rumänischen Literatur* (Wien 1943) von Basil Munteanu, zusammengestellte „umfassende Liste aller bis zu jenem Zeitpunkt veröffentlichten deutschen Übertragungen rumänischen Schrifttums“ fortführen will] von Autorenkollektiv: *Bibliografia revuilor române cu literaturile străine în perioade (1859 – 1918)*, vol. III. Lucrare coordonată de Ioan Lupu și Cornelia Ștefănescu, Intocmită de Ana-Maria Brezuleanu, Cătrinel Pleșu, Mihaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu, Editura Academiei, București 1985 (Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu“). Von S. 202 – 236 findet sich das Kapitel *Ecouri ale literaturii române în literaturile străine*, das nur Pressebeiträge rumänischer Sprache verzeichnet, die deutschsprachigen Publikationen der Minderheiten, aber auch literaturpropagandistische Zeitschriften der Rumänen wie „Rumänische Revue“ (1887 – 1893), „Literarischer Salon“ (1883 – 1885) und „Das literarische Rumänien“ (1880) nicht berücksichtigt.

² Vgl. Walter Engel, „Rumänische Revue“. *Studiu monografic și antologie. Monografischer Abriss und Anthologie*. Editura Facla, Timișoara: 1978.

Die bis zum 19. Jahrhundert belegten rumänisch-deutschen Kontakte haben wohl auch in der Literatur Spuren hinterlassen – als Stoffelemente, als Teile von Volksbildstereotypen, doch handelte es sich bis dahin in erster Linie um Kontakte zwischen diplomatischen Unterhändlern, Reisenden, Chronisten, Kaufleuten, Handwerkern. Die Ansiedlung von deutschsprechenden Westeuropäern im Siebenbürgen des 12. Jahrhunderts machten früh schon einen Verkehr von Sprache zu Sprache nötig, der über Dolmetscher³ und Stadtschreiber, über Latein als Mittlersprache, aber auch direkt geführt wurde. Der Übersetzer jener Zeit war der Dolmetscher und Schreiber von Briefen, Botschaften, Verträgen. Die geschlossen siedelnden und wirtschaftlich autarken Einwanderer waren und blieben wohl auch Jahrhunderte hindurch als Masse einsprachig und entwickelten ihre eigene Volksdichtung.

Der Versuch, Sprache für mehr als nur die allernotwendigsten Grundbedürfnisse im Verkehr nebeneinander siedelnder Bevölkerungsgruppen einzusetzen, wurde im Zeitabschnitt des siebenbürgischen Humanismus und der von den Städten ausgehenden religiösen Reformbewegung unternommen, als in den Druckereien der Deutschen nicht nur Kirchenbücher für die Religionspraxis der orthodoxen Rumänen herausgebracht wurden, sondern auch das aufklärerische Unternehmen zu verzeichnen ist, deutsche Kirchenliteratur, d.h. Luthers Katechismus z. B. den in der Kronstädter Vorstadt siedelnden Rumänen in rumänischer Übersetzung bekannt zu machen. Diese Übersetzerarbeit hat mit zur Entwicklung einer rumänischen Literatursprache beigetragen⁴. An dieser Stelle wäre vielleicht der Anfang der Geschichte von Übersetzungen aus dem Deutschen zu sehen, die früher eingesetzt und reichere Spuren gezeitigt hat als in der umgekehrten, uns hier in erster Linie beschäftigenden Richtung.

Rumänische Literatur, genauer gesagt, Spuren rumänischer Volksdichtung und ihres Außerungsrahmens sind in wenigen Einzelfällen auch schon vor dem 19. Jahrhundert notiert worden. Meist im Zusammenhang mit Besuchereindrücken, mit Landes- und Volksbeschreibungen, Reiseaufzeichnungen.

In der Absicht, ein rumänisches Sprachmuster zu geben und Herkunftstheorien zu stützen, stellte der siebenbürgische Chronist Johannes Tröster im vierten Kapitel seiner Siebenbürgenbeschreibung (in „Das Alt- und Neu-Teutsche Dacia“, Nürnberg, 1666) nicht nur ein rumänisch-lateinisch-deutsches Glossar sowie einen dreisprachigen Situationsdialog zusammen; er teilte auch einen in Kurzzeilen gegliederten rumänischen

³ In einer Urkunde des siebenbürgischen Bischofs aus dem Jahre 1396 bittet dieser, die Hermannstädter möchten seinem Boten an den muntenischen Fürsten einen „Weisen Herrn“ (Ratsherrn) mitgeben, der „idionate Olachilis“ (in rumänischer Sprache) diesen Boten unterstützen solle. Nach Meinung von Gernot Nussbächer ist diese im dritten Band des *Urkundenbuches zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen* enthaltene Mitteilung das vielleicht „älteste schriftliche Zeugnis sächsisch-rumänischer Sprachkontakte und eine der ältesten Erwähnungen der rumänischen Sprache überhaupt!“ Vgl. Gernot Nussbächer und Horst Schuller in der Rezension zu *Dictionar cronologic – Literatura română (București 1979)* in „Karpaterlandschau“, XIII. Jg. (1980), Nr. 2.

⁴ Vgl. u. a. Paul Philippi, *800 de ani „Ecclesia Theutoniarum Ultrasilvanorum“*. In *Catalogul expoziției: 800 de ani biserică a germanilor din Transilvania* (Muzeul Brukenthal Sibiu), Wort und Welt Verlag, Thaur bei Innsbruck [1991].

Text mit, den er in der Nebenkolonne wortgetreu übersetzt. Es handelt sich wohl um einen Merkvers, der die Verbreitung des Rumänischen in den verschiedenen Landesprovinzen erklärt, doch in der Art, wie mehrere Zeilen in Endreime gebunden und parallel gebaut werden, erinnert dieser Sachtext von der Form her an Volksliedstrukturen⁵. Im gleichen Buch erwähnt Tröster, u.a. auch den rumänischen Hirten, den er wiederum auch eingedenk des von ihm verteidigten Romanitätsgedankens mit dem verliebten Corydon Vergils vergleicht, der „auf seiner wol anderthalb Elen langen Flöthen ein Liedlein von seiner Vereschoere oder Schäferin aufmachtet, daß es wol Pan mit allen seinen Waldgöttern nachzumachen schwer fallen sollte“⁶. In diese Beschreibung ging Tröstlers eigene Anschauung und Erfahrung ein, er selbst unterstrich, daß er von „Jugend auf in meinem Vaterland diese Leute gesehen und ihre Sprache selbst reden kann“⁷. Aber zu Tröstlers Rumänen-Erfahrung gehörte auch das Wissen um die poetische Annäherung des deutschen Barockdichters Martin Opitz an das rumänische Landvolk, in dessen Gedicht „Zlatna oder von der Ruhe des Gemüthes“ (1624). Opitz hatte hier die Lieder und den Horatanz der Rumänen besungen, also Elemente der Volkskultur, ohne freilich etwaige Volksliteraturzeugnisse in Übersetzung festzuhalten.

Der siebenbürgische Barockdichter Valentin Franck von Frankenstein, der seine Sprachkunst u.a. an der Übersetzung eines Gedichtes von Simon Dach ins Rumänische erprobt hat, zeichnete sozusagen nebenbei auch rumänische Volksdichtung auf und lieferte dazu auch die Übersetzung. Allerdings geschah das auf dem Umweg einer Übersetzung aus dem Lateinischen. Für hundert Ovidsprüche schuf Franckenstein 1679 die Entsprechungen in den Idiomen Deutsch, Ungarisch, Siebenbürgisch-Sächsisch und Rumänisch. Für die rumänische Entsprechung wählte er Fügungen, wie sie im Volksmund gebraucht wurden. Die rumänische und deutsche Fassung stehen hier also nicht zu zweit nebeneinander, sondern im Kontext barocker Beispielreihung verschiedener Sprachmuster⁸.

Schließlich ein Beispiel, wo es durch externen Kontakt zur Entlehnung eines rumänischen Volksliedtextes, zum Originalzitat gekommen ist. Ein von Fr. J. Sulzer im 18. Jahrhundert in seiner „Geschichte des transalpinischen Daziens“ aufgezeichneter Volksliedtext („Mititico, mititico, vino incoaci...“) ist im 19. Jahrhundert von Clemens Brentano in seiner Novelle „Die mehreren Wehmüller“ (1819) im Wortlaut übernommen worden⁹. Dem romantischen Dichter hat dieses in seiner rätso-

⁵ Johannes Tröster, *Das Alt- und Neu-Teutsche Dacia. Das ist: Neue Beschreibung des Landes Siebenbürgen*. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1666. Mit einer Einführung von Ernst Wagner. Böhlau Verlag. Köln Wien 1981, S. 108. Vgl. auch Adolf Armbruster, *Dacoromano-Saxonica. Cronicari români despre sași. Românii în cronică săsească*. Editura științifică și enciclopedică, București 1980, S. 115 – 117.

⁶ Tröster, a.a.O., S. 103.

⁷ idem.

⁸ Vgl. Bernhard Capesius, *Contribuții aduse de cercetătorii sași din Transilvania în domeniul literaturii comparate. În Istoria și teoria comparatismului în România*. Editura Academiei, București 1972, S. 214 – 216.

⁹ a.a.O., S. 218 – 219.

haften Fremdheit belassene Fragment, das in vier Strophen jeweils an den Anfang gesetzt wurde, als Klangstück mit magischer Wirkung gedient.

Mitte des 19. Jahrhunderts lassen sich dann die ersten planvoll begonnenen Übersetzungen aus der rumänischen Volksdichtung verzeichnen¹⁰. Sie stehen im Zusammenhang mit den durch die Presse verbreiteten Fachgesprächen der Sprach- und Geschichtsforscher über den Ursprung der rumänischen Nation. Herders völkerverbindende Optik, seine besondere Sympathie für die slawische Dichtung, dann Wirkungen der deutschen Romantik, das Interesse der Brüder Grimm für Volksdichtung und Mythologie, die erfolgreichen Veröffentlichungen von serbischer Poesie in deutscher Übersetzung – all diese Elemente mochten in der Vormärzzeit und in den völkerbewegenden Jahren der Revolution von 1848/49 die Aufmerksamkeit auch auf die Dichtung der Rumänen gerichtet haben. Die sächsischen Übersetzer von Möckesch bis Schuster gehen von dem Auskunftswert der Volksdichtung für die Lösung der Herkunftsfrage aus. Was Archäologen und Linguisten nicht gelungen sei, müsse Volkskunde und Volksdichtung leisten. Noch 1862 vertrat der Sammler und Übersetzer Friedrich Wilhelm Schuster die Ansicht „Die walachische Volksüberlieferung ist von der tiefsten Bedeutung und bestimmt, in nächster Zukunft große Aufschlüsse zu geben über ein Gebiet der Geschichte, das sonst von keiner Seite hat aufgehehlt werden können“¹¹. Erst 1896 hat Schuster seine Übersetzungen neu durchgesehen, sich Veränderungen und Abweichungen erlaubt, da er die poetische Autonomie der rumänischen Volkslieder, ihre „innere Deutlichkeit“¹² wiederzugeben zunehmend als die eigentliche Aufgabe des Übersetzers erkannte.

Als erster deutscher Übersetzer rumänischer Volkslieder gilt der siebenbürgische Pfarrer Martin Samuel Möckesch. Er las 1844 rumänische Originale und die deutschen Übertragungen in einer Sitzung des „Vereins für Siebenbürgische Landeskunde“ in Hermannstadt und veröffentlichte diese Texte im gleichen Jahr zunächst in der Zeitschrift „Transilvania“ sowie mit Ergänzungen als Buch im Jahre 1851. Die aus Deutschland stammenden, mit Vertretern der schwäbischen Romantik befreundeten Brüder Arthur und Albert Schott brachten 1845 in Tübingen einen Band selbst gesammelter und deutsch nacherzählter Volkserzählungen heraus. Zwei Jahre später war es der Siebenbürger Sachse Josef Marlin, der rumänische Volkslieder sammelte, übersetzte und kommentiert in der Wiener und Pester Presse 1846/47 veröffentlichte. Von Marlin, der sich in erster Linie als Dichter und nicht als Volkskundler verstand, stammen auch die ersten genaueren Bemerkungen zur eigenartigen Form dieser Dichtung: Trochäus, Haufenreim, Assonanzen. Marlins Freund Fr. W. Schuster hatte seine eigenen seit 1845 gesammelten Texte großzügig Freunden und Vorgesetzten zur Verfügung gestellt, einen Teil selbst übersetzt und 1862 im Schulprogramm des Mühlbacher Gymnasiums

¹⁰ Vgl. Anca Goția, *Preocupări ale cărturarilor germani din Banat și Transilvania pentru folclorul românesc în secolul al XIX-lea*. In *Studii de istorie a naționalității germane și a înfrățirii ei cu națiunea română*. Vol. II, Editura politică, București 1981, S. 233 – 285.

¹¹ Friedrich Wilhelm Schuster, *Über das walachische Volkslied*. Nachgedruckt in der von Horst Schüller-Anger herausgegebenen Auswahl *Aus meinem Leben. Erinnerungen, Gedichte, Übersetzungen. Aus der Volksdichtung der Siebenbürger Sachsen*. Kriterion Verlag, Bukarest 1981, S. 186.

¹² *a.a.O.*, S. 35.

veröffentlicht. Von ihm stammt die an gleicher Stelle gedruckte gründliche Formanalyse des rumänischen Volksliedes, deren Bemerkungen zum Reim auch heute nicht überholt sind¹³.

Der siebenbürgische Polyhistor Johann Karl Schuller, den die Revolutionsereignisse 1849 Schutz in dem rumänischen Fürstentum der Walachei suchen und finden hatten lassen, nutzte diesen Kontakt, um sich ein genaueres Bild von der rumänischen Volks- und Kunstdichtung zu machen. Er konnte sich auf die Sammelarbeit anderer und auf gedruckte Vorlagen stützen und ab 1851 kontinuierlich rumänische Volkslieder, Balladen, Sprichwörter, Volkssagen veröffentlichen die in gelehrten Begleittexten auf darin erkennbare alte Mythen im Vergleich mit anderen europäischen Varianten komparatistisch beleuchtet wurden. Einige Veröffentlichungen erreichten auch Jakob Grimm und fanden als Mythenquellen seine Anerkennung.

Johann Karl Schuller hat als erster einheimischer Literat sich auch an die Übersetzung der von Vasile Alecsandri mitgeteilten rumänischen Volksballaden herangetraut. Er vertrat in der Mitte des 19. Jahrhunderts am ausgeprochensten den Gelehrtenstandpunkt dieser Volksdichtung gegenüber, sie beanspruchte seine Aufmerksamkeit als Überlieferungsspeicher, als Mythengedächtnis, das bei von vergleichbaren Beispielen gestützten Deutung näheren Aufschluß über die Entstehung des rumänischen Volkes, über die Elemente seiner Symbiose liefern könne.

Schullers Übersetzung der rumänischen Volksballade über das Bauopfer beim Errichten der Klosterkirche von Argesch, die Ballade über Meister Manole soll nun als Ausgangspunkt dienen für einen Vergleich der Ausgangsposition, der jeweiligen Interpretationsparadigma, poetischen Leistungen und Rückbezüge auf den verschiedenen Stationen deutscher Übertragungskunst, an deren vorläufigem Endpunkt die Übersetzung von Alfred Margul-Sperber steht.

Als erster scheint Wilhelm von Kotzebue im Jahre 1857 die Ballade über den Klosterbau in seinem in Berlin verlegten Band „Rumänische Volkspoesie“ in Übersetzung veröffentlicht zu haben, „mit veränderten Versmaße“¹⁴ bzw. „in strophischem Versmaße und mit abgeänderten Schlusse“¹⁵, wie Schuller bemerkt. Auch Jahrzehnte später (1886) wird von Ludwig Vinzenz Fischer bedauert, daß in der Kotzebueschen Fassung „einige der Lieder dem Gewande und Wortlaute der Originale nicht entsprechen, sondern in freier Übertragung wiedergegeben sind“¹⁶. Aus der Optik des nahen, dem Original als vielschichtigem Dokument zu größtmöglicher Treue verpflichteten Übersetzer mochte Kotzebues Adaption als Mangel und nicht als poetisch motivierte Variation eines gegebenen Motivs erscheinen.

¹³ Vgl. Nicolae Constantinescu, *Rima in poezia populară românească*. Editura Minerva, Bucureşti 1973 und die Rezension dazu von Horst Schuller Anger, in „Neue Literatur“, 24. Jg. (1973), Nr. 10, S. 86 – 95.

¹⁴ Vgl. Johann Karl Schuller, *Kloster Argisch, eine rumänische Volkssage. Urtext, metrische Übersetzung und Erläuterung*. Druck und Verlag von Theodor Steinhaußen, Hermannstadt 1858, S. 3.

¹⁵ Vgl. Johann Karl Schuller, *Rumänische Volkslieder. Metrisch übersetzt und erläutert*. Druck und Verlag von Theodor Steinhaußen, Hermannstadt 1859, S. 110.

¹⁶ Zitiert nach Walter Engel, „*Rumänische Revue*“..., S. 100

Nach Kotzebue und Schuller haben die gleiche Ballade noch Ludwig Vinzenz Fischer (1886), Petre Broșteanu (im IV. Jg. der „Romänischen Revue“), J. Kraner (1886), Rudolf Bergner (1887), W. Rudow (1888), Alfred Roth (1941), Alfred Margul-Sperber (1953), Hans Diplich (1963) und in Prosanacherzählungen Ludwig Adolf (Simiginowicz-) Staufe (1870), Anna Forstenheim (1883), Otto Alscher (1913), Erwin Wittstock (1933) nachgedichtet bzw. nacherzählt¹⁷.

Johann Karl Schuller ist in seinem Vermittlungsversuch, der der Gelehrtenwelt eine neue Quelle zugänglich machen soll, auf Treue „in Form und Ausdruck“¹⁸ bedacht, auf „thunlichste Anschmiegun an das Original“¹⁹ das in der Erstausgabe (1858) mitgedruckt wird. Wo er der Meinung ist, daß der Text nicht für sich selbst schon spreche, nicht verständlich sei, hilft der Übersetzer mit Anmerkungen, Fußnoten aus. Diese Anmerkungen beziehen sich auf die rumänische Rangbezeichnung für Fürst (voda = Woiwode), auf die spezifische Liedgattung der doina (als schwermütiges Volkslied umschrieben), auf den historisch verbürgten Herrscher Radu Negru, die Sagen und historischen Fakten um den Klosterbau von Argeş, den Vornamen Manole, der sich zum Gattungsnamen für Bauherrn allgemein erweitert habe, auf verwandte Bauopfermotive in serbischen Volksliedern oder anderen rumänischen Volkssagen. Schuller hat Kotzebues Variante vor sich gehabt und nimmt auf sie im erläuternden Kommentar bezug. Unterstrichen wird die auffällige Tatsache, daß Kotzebue den Schluß der Volksballade abgeändert habe: die Maurer werden nach der Bauübernahme durch den Fürsten reich belohnt, Manole, der den Ruf seiner eingemauerten Frau ein letztes Mal hört, stürzt sich in Geistesverwirrung vom Dach. Ohne Kotzebues Entscheidung in irgendeiner Weise zu werten, außer daß er sie nicht mit ihm teilt, referiert Schuller, Kotzebue habe diese Änderung sich vorzunehmen erlaubt, „weil ihm das volkstümliche Ende der Ballade dem dramatischen Effecte des Ganzen zu schaden schien“²⁰.

Auf einer weiteren Stufe der Rezeptionsstationen hat sich der Bukowiner Ludwig Adolf (Simiginowicz-) Staufe als einziger (1870) auf Kotzebues Bearbeitung gestützt, als er seinerseits das Bauopfermotiv in eine Phantasie-„Erzählung aus dem Volksleben“²¹ einarbeitet, eine ausführliche Vorgeschichte erfindet und auf den letzten 25 Seiten des insgesamt nur 68 Seiten zählenden Bändchens die Ballade mit gleichem Schluß wie Kotzebue referiert.

Zu den Formproblemen bemerkt Schuller im Vorwort des Sammelbandes „Romänische Volkslieder“ (1859), wo die Kloster-Argesch-Ballade mit sehr geringfügigen Änderungen (zwei Zeilen wurden umgruppiert, eine Temporalkonjunktion „wie“ durch „als“, die Kompositivform „Sonnenlicht“ durch „Morgenlicht“ ersetzt) erneut abgedruckt wird, daß der „überflutende Reichtum an Reimen“ den Übersetzer „oft zur

¹⁷ Vgl. u.a. Ion Talos, *Meşterul Manole. Contribuţii la studiul unei teme de folclor european*, Editura Minerva, Bucureşti 1973.

¹⁸ J. K. Schuller, *Romänische Volkslieder...*, S. XX.

¹⁹ a.a.O., S. 111

²⁰ J. K. Schuller, *Kloster Argisch...*, S. 12

²¹ Ludwig Adolf Staufe, *Der Klosterbau. Erzählung aus dem rumänischen Volksleben*. Frank & Dreßnandt, Kronsadt 1870.

Verzweiflung treibe", doch leiste der Reim „bei der Entstehung des rumänischen Volksliedes in der Tat jenen Dienst, welchen ihm Herder zudedacht. Er ist eine Gedankentrommel, ruft Gefühle und Bilder wach..."²² Was Schuller im Bereich der Reimfülle nicht entsprechend nachgestalten konnte, versucht er zumindest mit der äußeren strophenlosen Struktur und dem trochäischen Grundversmaß zu erreichen, seine Übersetzung nennt er „metrisch". „Wo ein Reim fehlt, oder vielleicht härter ist, als die strengen Gesetze der Metrik zulassen, da wolle", meint Schuller „der Leser sich gefälligst an die freiere Bewegung des Volksliedes, und an die Schwierigkeit deutscher Übersetzung aus romanischen Sprachen erinnern und-Nachsicht walten lassen"²³.

J. K. Schuller war als produktiver Gelegenheitsdichter und Übersetzer aus dem Englischen und Französischen mit dem Autonomieanspruch poetischer Schöpfung sicher vertraut. Doch erlaubt er sich, den Leser seiner Übertragungen aus dem Rumänischen um Nachsicht zu bitten, weil er damit eher den interessierten Kreisen der Volks- und Mythenforschung, den wissenschaftlichen Kreisen ein neues Vergleichsfeld eröffnen, nicht die deutsche Lyrik nach Goethe in Bewegung setzen wollte. Er sieht wie alle nach Herder in den Volksdichtungen „köstliche Schätze"²⁴ und meint damit neben der ästhetischen auch die tradierten Volksgeist-Komponente. Schuller fühlte sich wie seine siebenburgischen gelehrten Zeitgenossen in erster Linie als Historiker und konnte den Kollegen nur empfehlen in den Forschungen über den Ursprung des rumänischen Volkes auch von der Volksdichtung als Informationsquelle „umsichtigen Gebrauch"²⁵ zu machen. Aus diesem Grund ist der siebenburgische Historiker, Sprachforscher, Volkskundler und Dichter J. K. Schuller darum bemüht, seine Übersetzungen mit ausführlichen Einleitungen, literaturvergleichenden Verweisen, Mytheninterpretationen, ethnologischen Beobachtungen, weiterführenden Buchangaben zu umstellen. Die erklärte Texttreue, die dem Geschichtler, Philologen und Mythensucher Schuller erste Verpflichtung war, erwies sich in der poetischen Nachgestaltung der Ballade als Nachteil. Die Mängel zeigen sich in erster Linie darin, daß die Klangwerte des Originals verloren gehen und damit die magische Faszination. Die Worte müssen sich des selten getroffenen Reimes wegen den willkürlichsten Stellungen beugen („Mit der Herde warst du;/Sage mir, hast nirgends du,/Wo vorbeigezogen du,/Mauerwerk gesehen...")²⁶.

Der Wortschatz ist wenig prägnant und trifft vor allem die Stilebene des Volksliedes nicht. Den charakteristischen Diminutivformen des Rumänischen, in ihrer Häufung typisch für die Volksdichtung, steht der Übersetzer Schuller hilflos gegenüber. Aus Gründen des angestrebten Reims, aber möglicherweise auch weil Schuller die sachlich richtige Entsprechung für das rumänische „paltin" (= Ahorn) nicht erfahren konnte, ließ der Übersetzer Tannen und Platanen nebeneinanderstehen, die

²² J. K. Schuller, *Rumänische Volkslieder...*, S. III.

²³ derselbe, *Kloster Argisch...*, S. 3.

²⁴ derselbe, *Rumänische Volkslieder...*, S. I

²⁵ a.a.O. S. IV.

²⁶ a.a.O. S. 82.

von einem gottgesandten Unwetter zersplittert werden. Freilich erweckt der Platanenbaum eher die Vorstellung eines Parks, einer Allee und nicht die einer Urlandschaft. Möglicherweise hat sich 1860 ein Rezensent der „Romänischen Volkslieder“ gerade durch dieses Bild besonders gestört gefühlt, als er kritisch anmerkte, sich in Schullers Nachdichtungen „wie in einem Ziergarten zu fühlen“²⁷.

Im sprachgeschichtlichen Abstand von mehr als hundert Jahren fällt es schwer auszumachen, inwieweit der Übersetzer J. K. Schuller von mundartlichen Strukturen des Siebenbürgisch-Sächsischen bzw. einer im 19. Jahrhundert von der Hochsprache abweichend, zusätzlich österreichisch geprägten Umgangssprache beeinflusst gewesen ist. Auch stellt sich die andere Frage, ob solche Eigentümlichkeiten nicht etwa bewußt als Volksfarbe verwendet worden sind.

Für das rumänische Substantiv in der Verkleinerungsform „ciobănaş“ wählte Schuller die in der Mundart verwendete und als Diminutiv auffaßbare Zusammensetzung „Hirtenjunge“. Hätte er eher „Hirtenknabe“ oder „Schäferknabe“ wählen sollen? Von Manoles Frau erfährt man, daß sie allen Hemmnissen zum Trotz sich von ihrem Weg zum geliebten Mann nicht abhalten läßt; „ea tot venea“ übersetzt Schuller – und hier kann von einem klaren Mundarteinschlag gesprochen werden – mit „fort in einem kommt sie“, was sich freilich auch nach erfolgter Umstellung als „sie kommt in einem fort“, d.h. „immerzu“ formulieren läßt; doch scheint uns die im Dialekt gebräuchliche Adverbialbestimmung „in einem“ (unaufhaltsam, beeilt) überhaupt den Entscheidungshintergrund für die gewählte Umstellung, d.h. Voranstellung des Adverbs „fort“ gewesen zu sein. Der reflexive Gebrauch des Verbs in der Zeile „graben aus sich den Grund zum Gotteshaus“ scheint auch dem Dialekteinfluß zuzuschreiben zu sein. Für das Erscheinungsbild der jungen Frau, für die Metapher „floarea cimpului“ findet Schuller, und damit wollen wir nun gelungene Einzelheiten seiner Übersetzung nennen, die poetisch schöne Entsprechung „Königin der Blumenau“. Poetisch und im Volkston klingt die Zeile „Meine Prust weint Zähren“ für „ţiţoara-mi plinge“ – auch hier das mundartlich und wohl auch biblisch inspirierte Substantiv „Zähren“. Unerwartet und sprachbewegend ist die Wendung, daß Manole im Schlaf von einem Traum „getroffen“ worden sei – da wird eine Personifizierung, die Begegnung mit einer Traumgestalt, die Schwere der Traumbotschaft, das Betroffensein des Angesprochenen gekonnt konzentriert.

J. K. Schullers Übersetzung hat nicht nur im Staub der Bibliotheken überlebt, sie fand in mehr oder weniger verkappter Form an unerwartet prominenter Stelle Verbreitung²⁸. Der bedeutendste Erzähler der Siebenbürger Sachsen Erwin Wittstock griff auf die „Kloster Argesch“-Ballade in seinem 1933 in München verlegten Roman „Brüder, nimm die

²⁷ Friedrich Müller, zitiert nach Anca Goţia, *Johann Karl Schuller und die rumänische Folklore*. In „Forschungen zur Volks- und Landeskunde“, Band 18, Nr. 1, 1975, S. 96.

²⁸ In einem Brief vom 13. Februar 1865 bittet der evangelische Pfarrer Rudolf Neumeister aus Bukarest, Schullers „Kloster Argis“ – Übersetzung übernehmen zu dürfen für einen durch „Carl Pap von Szathmari“ illustrierten Band mit übersetzter rumänischer Lyrik. Vgl. Schuller-Nachlaß im Staatsarchiv Sibiu/Hermannstadt, Fonds Brukenthal-Sammlung I 2 – 108.

Brüder mit" zurück²⁹. Er setzt sie halb zitierend, halb referierend an einer Handlungsstelle ein, wo ein mit Handketten gefesselter Haiduk diese Klostersage erzählt und damit seine Bewacher in Vorbereitung eines Fluchtversuchs ablenkt, in Bann schlägt, um den Haftbanden zu entfliehen. Wittstock zitiert Schuller, ohne ihn zu nennen, er baut die Verszeilen mit der Patina des vergangenen Jahrhunderts als wirkungsvollen Kontrast in seine Prosahandlung ein, unterbricht, führt weiter, läßt Zeilen weg, schaltet einen tonmalenden Refrain („lai, lai...“) ein und erlaubt sich auch vereinzelte Eingriffe an Schullers Fassung. Diese Änderungen betreffen eher dekorative sprachmatte Stellen, die Wittstock der Situationslogik entsprechend verdeutlicht und mit Plastizität und Spannung auflädt. Wenn z. B. bei Schuller eine Stelle im Wald beschrieben wird: „Da wo Haseln grün und frisch/Schlank gewachsen im Gebüsch“, verändert Wittstock mit wenigen Strichen das Bild: „Da, wo Haseln schlank und frisch/wild verwachsen zum Gebüsch“³⁰. Weitere Veränderungen ersetzen das stilistisch unangebrachte Substantiv „Gattin“ durch das volksliednähere „Frau“ oder „Weib“, an Stelle der Platane tritt in Abweichung vom Original die Eiche, das wolkenbruchartige Unwetter führt dazu, daß Schluchten von den Wassermassen gegraben, Brücken unterwühlt werden. Im Original ist nur von schäumenden Wasserfluten die Rede, die sich zu Flüssen zusammenfinden und das Tal überschwemmen.

Ohne daraus ein dediziertes Anliegen zu machen, steigert sich der Prosaautor in der Bearbeitung der Vorlage, es entstehen eigene Nachdichtungszeilen. Die Verkleinerungsformen in der zärtlichmitleidvollen Beschreibung der eingemauerten Körperteile übernimmt Wittstock als rumänisches Zitat, läßt den reichen Klang wirken und hängt dann die Übersetzung an; Manole mauert seine Frau ein: „Erst bis an die Knöchel, an die Pulpischoare, an die kleinen Waden, dann bis an die Hüften, an die Tzitzischoare, an die kleine Brust...“ Er versucht die Dynamik des Originals zu vermitteln: „Da rasen her die Winde, die die Tannen spalten, von den Eichen fliegt die Rinde, doch das Weib ist nicht zu halten...“ Bei Schuller klingt die Wetterkatastrophe eher betulich: „Über Land und Meer/Rast ein Sturm daher,/Braust und zischt sehr,/Spaltet die Platanen,/Schälet ab die Tannen;/Aber all sein Wehen/Bringt sie nicht zum Stehen...“

In Wittstocks Roman scheidet der Fluchtversuch des Haiduken Nikulitza, die Pferde ziehen schließlich einen Wagen mit drei Toten. Das tragische Ende wurde geschickt durch die Balladenepisode eingeleitet. Dieser Kunstgriff spricht für Wittstocks Intuitionsgabe, haben doch die Forscher mittlerweile herausgefunden, daß der Kern dieser Ballade wohl ein Totenklagelied gewesen sei.

Im Jahre 1941 erschien in Wien die Ballade vom Kloster Argesch in dem von Herman Roth herausgegebenen Auswahlband „Aus grünen Wäldern weht der Wind“. Wie sich aus Hinweisen anderen Orts erfahren

²⁹ Diesen Hinweis verdanke ich Joachim Wittstock.

³⁰ Erwin Wittstock, *Bruder, nimm die Brüder mit*. Roman. Albert Langen/Georg Müller, München (1933), S. 396 ff.

läßt, ³¹ stammt die deutsche Fassung genannter Ballade von Arnold Roth, neben dem außer dem Herausgeber noch Hans Diplich als Übersetzer vertreten ist.

Sowohl der wortkünstlerische Anspruch als auch die äußere Aufmachung — ohne Fußnoten, Begleitworte, Anmerkungen — beweisen, daß die übersetzten Texte aus der rumänischen Volksdichtung nun ausschließlich als ästhetische Leistung verstanden werden wollen. Roth hatte den gleichen Kunstanspruch auch für die Volksdichtung der Siebenbürger Sachsen verteidigt, als er 1936 in der Zeitschrift „Klingsor“ Zeugnisse sächsischer Dichtungsüberlieferung „fernab von jedem sprachwissenschaftlichen und volkskundlichen Anliegen“ ³² zu veröffentlichen begann.

Im Vergleich zu Schullers Fassung, die dem Übersetzer nicht vorgelegen hat, besticht Roths Text durch die perfekte Versologie, Trochäus und Paarreim sind streng durchgehalten, doch kommt bald Monotonie auf, weil reizvolle Unregelmäßigkeiten des Originals, der Wechsel von Paarreim und Haufenreim, von neuen mit wiederholten Zeilen eingebnet wurden. Die Wiederholung ganzer Versatzstücke, ein Merkmal rumänischer Folklore, wird vom Übersetzer vermieden. Für den Übersetzer sperrige Elemente der Spezifität-Rangbezeichnung „vodă“ das Hirtenlied („doina“) werden umgangen, der rumänische Woiwode wird direkt „Fürst Negru“, an anderer Stelle „Herr“ bzw. „Herzog“ genannt, der Hirte bläst Flöte, ohne Repertoireangabe.

Eine aus Reimgründen eingeführte Neuerung ist zu verzeichnen, die vom Traungeist empfohlenen Bauopfer sind um eine Kategorie ergänzt worden: neben die Schwester und Gattin tritt als dritte die Braut, die im rumänischen Original und seinen Varianten nie genannt wird, wohl aber in deutschen Balladen zum Personenensemble gehört. Die drei werden in dem einprägsamen, durch den Reim verbundenen Syntagma „Jene Schwester traut, Gattin oder Braut“ zusammengefaßt. Außerhalb dieser festen Dreierfügun g wird Manoles Frau nicht als „Gattin“, sondern als „Weib“ bezeichnet. Roth gelingt es, neben die Tanne den Ahorn aus dem rumänischen Original herüberzunehmen. Die gehäuften Verkleinerungsformen, die sich auf den jungen Hirten, die Schwester, die Gattin u.a. beziehen und dann nachdrücklich beim Aufzählen der eingemauerten Körperteile gebraucht werden, schafft Arnold Roth durch die Nachstellung des Adjektivs („Ihr Knöchel klein/Ihr Kniee fein...“)

In der Chronologie unserer Betrachtung folgt nun Alfred Margul-Sperbers Balladenübersetzung, die seit 1953 wiederholt (1954, 1968) in Sammelbänden des Autors ³³ oder in bibliophilen Ausgaben mehrsprachiger Bände mit rumänischer Volksdichtung gedruckt worden ist (1976) ³⁴.

³¹ Vgl. Hans Diplich, *Rumänische Lieder*. Nachdichtungen zweiter Teil. Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks, München 1963, S. 79.

³² Vgl. Herman Roth, *Die alte Dichtung des sächsischen Volkes in Siebenbürgen*. In „Klingsor“, Nr. 8, 1936, S. 295.

³³ *Kloster Argesch in Rumänische Volksdichtungen*. Deutsche Nachdichtung von Alfred Margul-Sperber. Jugendverlag, Bukarest (1968).

³⁴ *Meşterul Manole*. Eine bibliophile, von Emil Chendea illustrierte Ausgabe mit Übersetzungen in fünf Sprachen und einem Vorwort von Zoe Dumitrescu-Busulenga. Die deutsche Fassung von Margul-Sperber trägt den Titel *Der Meister Manole*. Editura Atlatros, Bucureşti 1970.

Ähnlich wie schon bei Roth wurde das rumänische Original nicht mehr als Dokument für volkskundliche Verweise, sondern als autonomes literarisches Kunstwerk begriffen, dem der Übersetzer als Künstler zu entsprechen hat. Alfred Margul-Sperber entfernt sich an mehreren Stellen vom Original, allerdings nicht von den Wesenslinien. So gibt er z.B. dem Fürsten Negru (den er ohne jede Rangbezeichnung direkt als Negru einführt und später Herr nennt) eine Begleiterschar von zehn Reitern zur Seite, läßt ihn selbst auch zu Pferd auftreten und suggeriert durch diese aufwertende Einführung den hohen Rang der Gestalt; nicht durch Worte, sondern durch Wortkonstellationen.

Der Hirtenknabe des Originals, der „ciobănaş“ wird in der Übersetzung geschlechtsneutral als „armes Hirtenkind“. „schönes Hirtenkind“ vorgeführt. Damit schafft Sperber eine liebliche, feminisierte Kontrastgestalt zu dem grimmig entschlossenen Fürsten.

Was Sperber als erster hinübernehmen konnte, sind jene Anredestellen, wo das Publikum durch ein „iaţă“ und eine rhetorische Frage in den Aufnahmeprozeß miteinbezogen wird („ratet, wen sie sehen“, „... den Grund/wer tut ihn uns kund?“).

In Sperbers Übersetzung, die – das Organisationsprinzip dieser Dichtung erkennend – konsequent wie im Original Textstellen wiederholt und vor allem Haufenreim und überraschende Spielarten des Endreims (reicher, gespaltener Reim) verwendet, Alliterationen einsetzt, gleichklingende Vokale in einer Zeile häuft („Tränen trank sie lang“), Diminutive durch das gleiche, wiederholte nachgestellte Adjektiv („bis zum Knöchel zart, bis zur Wade zart, bis zur Hüfte zart, zu den Brüsten zart“) mühelos schafft, wird das Klangerlebnis optimal vermittelt. Während das rumänische Original etwa zu sechzig Prozent auf Verbformen im Imperfekt und Partizip reimt, mußte Sperber andere Lösungen finden. Es reimen bei ihm mehr Substantive als im Original, die Verben werden jedoch nicht unterdrückt, sie stehen ohne Reimzwang am Zeilenbeginn, dadurch kommt es nicht zu Nominalstil, die Texte behalten ihre lebendige Bewegtheit.

Sperber, der in den dreißiger Jahren rumänische Volkslieder zu übertragen begann und über eine reiche eigene poetische Praxis verfügte, hat sich auch mit theoretischen Fragen und der Geschichte der Übersetzungen (vor allem aus Eminescu) beschäftigt. Inwieweit sind ihm die Vorgänger im Falle der besprochenen Ballade bekannt und Anreger gewesen? Solange man keine diesbezüglichen Zeugnisse von seiner Hand kennt, bewegen sich Überlegungen darüber, ob die eine oder andere Formulierung sozusagen aus dem bereitliegenden Erbe übernommen wurde, im Rahmen der Spekulationen. Im Falle übereinstimmender Reime z. B. müßte auch überlegt werden, daß das Original verschiedenen Übersetzern die gleichen Reimworte suggerieren kann (L. V. Fischer: „Er sank in die Knie/Und weinte und schrie“; Arnold Roth: „Stürzend auf die Knie/Weint er laut und schrie“; Alfred Margul-Sperber: „fiel auf seine Knie/weinte laut und schrie“).

Vergleichen wir nun Zeile für Zeile die Fassungen Schullers, Roths und Sperbers, erkennt man, daß nicht nur der Zufall, sondern auch die Entlehnung wirksam geworden ist. Bei Sperber finden sich unserer Meinung nach vier entlehnte Verstellen aus J. K. Schullers Fassung (mö-

glicherweise auch über Wittstocks Roman rezipiert) sowie zwei, die sich 1941 bei Roth haben lesen lassen (darunter die auffällige Gruppierung „daß die Gattin traut, Schwester oder Braut“, die bei Roth „Jene Schwester traut, Gattin oder Braut“ lautet). Von Schuller hat Sperber das Bild des Traumes übernommen, der Manole im Schlaf „getroffen“ hat. Manole erzählt: „Höret, was im Schlaf/Für ein Traum mich traf“ (Schuller) bzw. „wißt, ein Traum mich traf, als ich sank in Schlaf“ (Sperber).

Der Banater Dichter und Übersetzer Hans Diplich gibt in seinem 1963 erschienenen Band „Rumänische Lieder. Nachdichtungen“ zu, von den Vorgängern gelernt zu haben. Diplich zählt die Übersetzungen rumänischer Volksdichtung von W. Kotzebue 1857, W. Rudow 1888, A. Franken 1889, L. V. Fischer 1890, Carmen Sylva 1890, M. Friedwagner 1911, A. Espey 1917, O. Hauser 1921, K. Richter 1940, A. Roth 1941 auf, die er „vergleichsweise gelesen und auf ihre Haltbarkeit geprüft“ habe. „Obwohl kein einziger ein Buch von Dauer zustandebrachte, fühlt der Nachfahr sich dennoch zu Dank verpflichtet. Durch ihre Bemühung wurden einzelne Gedichte, Verse oder auch nur einige Wendungen gefunden, die wir im deutschen Wortlaut nicht mehr preisgeben wollen“³⁵. Am Beispiel der Ballade „Das Kloster am Argesch“ wird klar, was der Übersetzer Diplich angedeutet hat: ein knappes Viertel der deutschen Verszeilen haben andere als Diplich gedichtet, in erster Linie übernimmt er Lösungen von Arnold Roth, aber auch von Alfred Margul-Sperber, den zu nennen Diplich versäumt hat. Auch J. K. Schuller fehlt in obiger Aufzählung. Vielleicht auch weil Diplich nicht wußte, daß er die von Sperber entlehnte Fügung vom „Traum, der ihn traf“, eigentlich dem Siebenbürger Schuller schuldet.

³⁵ Hans Diplich, a.a.O.

EINIGE GEDANKEN ÜBER DIE UNGARISCHE BIEDERMEIERZEIT

ILONA T. ERDELY
(Budapest)

In *Helikon*, in der literaturwissenschaftlichen Vierteljahrschrift des Instituts für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest erschien Anfang dieses Jahres ein umfangreicher Band, mit dem Titel: „Die Biedermeierzeit in Ungarn und in Europa“¹. Der Band behandelt die Kultur des Landes in den Jahren von 1815 bis 1848, auch mit einem Ausblick auf Europa. Der Band versucht jene Periode von dreißig Jahren Ungarns zu erfassen, die von vielen und auf vielerlei Art bezeichnet wurde; es kam darauf an, ob die Namensgeber den geschichtlichen, literarischen oder artistischen Gesichtspunkt geltend machten, bzw. welche Tendenz der Zeit sie für bestimmend hielten. Die Epoche war von der Heiligen Allianz und von der Metternichschen Politik geprägt. Der Untertan lebte unter dem Druck, unter der Kontrolle der politischen Macht. In dieser Atmosphäre formte er seine Lebensart, sein gesamtes menschliches Verhalten, seine Kultur, seine Kunst und dementsprechend gestaltete sich sein Lebensgefühl. Die Kunst und die ganze Lebenshaltung, die sich in der Epoche vom Wiener Kongress bis zur Revolution in einer, den Bürger zur Akklimatisierung bewegenden Umwelt entwickelte, wurde als Biedermeier bezeichnet².

Es waren die Kunsthistoriker, die den Begriff zunächst der bildenden Künste und der angewandten Kunst angepaßt haben. (So geschah es auch in Ungarn. Unsere Kunsthistoriker bezeichneten den gegebenen Zeitraum als Biedermeier — und zwar als *Stylanalyse* — wegen des von ihnen in der Kunst und im Gewerbe mit Recht konstatierten einheitlichen Stils³. Die Auslegung des Biedermeier wurde Gegenstand von vielen Auseinandersetzungen unter den Literaturhistorikern, in erster Reihe in der deutschen Literatur⁴.

¹ *A biedermeier kora — nálunk és Európában* (Die Biedermeierzeit — bei uns und in Europa) *Helikon Világirodalmi Függlő* (Revue de littérature comparée) 1991, No. 1 — 2.

² Elfriede Neubuhr: *Einleitung*. In: *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*. Hrsg. von Elfriede Neubuhr. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974. 1 — 31. (Wege der Forschung Bd. CCCVIII.) (ungarisch: *Helikon*, 1991, No. 1 — 2., S. 19 — 61. Übersetzt von Katalin Schulez).

³ Lajos Hevesi (Ludwig von Hevesy), Lajos Ernst, Béla Lázár, Zoltán Farkas, etc.

⁴ Siehe Anm. 2. (E. Neubuhr faßt die Untersuchungen und die Diskussionen über das literarische Biedermeier von P. Kluckhohn bis Fr. Sengle in der *Einleitung* zusammen).

In Ungarn war es ein Linguist, Zoltán Trócsányi, der als Erster die gegebene Periode der ungarischen literarischen Sprache als eine Biedermeier-Erscheinung behandelte. Im Jahre 1931 war es dann der Germanist Tivadar Thienemann, der den Biedermeier-Begriff als Bezeichnung einer literarischen Richtung benutzte. Als nächster Biedermeier-Forscher machte sich Béla Zolnai einen Namen, der im Jahre 1935 und dann 1940 seine Auffassung erläuterte. Zolnai betrachtete das Biedermeier als ein Lebensgefühl, als die künstlerische Offenbarung einer Mentalitätsform, als Sammelfeld von Äußerungen, die die Lebenshaltung der Zeit im bürgerlichen Geiste zum Ausdruck brachten⁵.

Der Biedermeier-Begriff wurde in Ungarn nach 1945 stillschweigend umgangen. Im Vordergrund der Forschungen standen nicht mehr Stil Kategorien. Als Periodisationsbezeichnung wurde „Die Literatur der Reformbestrebungen und der Freiheitskriege“ angenommen, und zwar mit einem breiten Konsensus, da diese Benennung die Tendenzen zwischen 1820 und 1848 gut ausdrückte⁶. Als Einwand dagegen erhob jedenfalls, daß für einen literaturgeschichtlichen Prozess nicht eine literaturhistorische oder stilgeschichtliche Kategorie verwendet wurde, was zu einer Vermischung der historischen und literaturgeschichtlichen Forschungen führte. Das lange Schweigen um das Biedermeier wurde im 1977 von György Mihály Vajda und im 1989 von Antal Wéber gebrochen⁷. Sie haben die Aufmerksamkeit auf neuere Aspekten des allgemeinen und des ungarischen Biedermeier gelenkt.

Bei der Analyse der Literatur und der Kultur der Jahre zwischen 1815 und 1848 muß beachtet werden, daß diese eine Übergangsperiode war, in der die alten Strukturen und Verhaltensweisen — auch in Folge der Geschichte formenden Ereignisse nach 1789 — tief erschüttert worden waren, und in der gleichzeitig die alten und die neuen Denk- und Verhaltensmuster wirksam waren. Die neuen Idealen und Normen vermischten sich mit den alten und verbanden sich in Ideologien, im Geist der Menschen, selbst in der Erscheinungen des Alltagslebens. (Wir wissen wohl, daß jede Epoche als eine Übergangsperiode betrachtet werden kann. Der Unterschied zwischen anderen und dem von uns geprüften Zeitabschnitt liegt darin, daß in diesen Jahrzehnten die Interaktion zwischen dem Alten und Neuen sehr intensiv war.)

Da auch Ungarn zu den Heiligen-Allianz-Staaten gehörte, wurde das Leben der Einzelnen — im Großen und Ganzen — von denselben historischen Ereignissen geprägt: völlig unabhängig davon, ob es sich um einen österreichischen Aristokraten, einen tschechischen Bürger,

⁵ Zoltán Trócsányi: *A magyar nyelv biedermeier-korszaka* (Die Biedermeier-Zeit der ungarischen Sprache), *Magyar Nyelv*, 1927. — Tivadar Thienemann: *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (Literaturhistorische Grundbegriffe), Pécs, 1931. — Béla Zolnai: *Irodalom és biedermeier* (Literatur und Biedermeier), Szeged, 1945. — *A magyar biedermeier* (Das ungarische Biedermeier), Budapest, 1940., und die Werke von Edit Horváth, Klára Gárdonyi, Dezső Baróti, Sándor Tavaszy, etc.

⁶ *A magyar irodalom története*, Bd. 3. 1772 — 1818. Chefred. István Sőtér. (Die Geschichte der ungarischen Literatur), Budapest, 1965. In diesem Band wurden die Werke der liberalen-demokraten-radikalen Tendenzen über Maß betont.

⁷ György Mihály Vajda: *A biedermeier* (Le style „Biedermeier“), *Irodalomtörténeti Közlemények* (IKK) (Literaturhistorische Mitteilungen), 1977. No. 3. S., 301 — 312. — Antal Wéber: *A biedermeier jelenségről* (Du phénomène biedermeier), IKK, 1989. No. 1 — 2. S. 34 — 47.

einen deutschen Intellektuellen, einen ungarischen Adligen oder um einen Menschen handelte, der dem damals auch in Ungarn sich schon formenden „vierten Stand“ angehörte⁸. (Die Lebensbedingungen der Mitglieder der ersten oder der letzten Gruppe — Aristokratie und Arbeiterschaft — waren weniger von der nationalen Zugehörigkeit geprägt).

Die Restauration des brüchigen Gebäudes des Habsburg-Reiches wurde nach 1815 versucht: „durch Festigkeit, Mäßigung und Weisheit“, wie es Metternich formulierte. Er rief „die Beschützer und Freunde der Ordnung“ auf, um „...die Erhaltung des Bestehens“. Es waren aber viele — besonders nach 1830 —, die nach „Bewegung“, Veränderung strebten. In erster Reihe standen die Liberalen, „die Männer der Bewegung“. Als Erbfeind des Fürsten galt der Genovese Giuseppe Mazzini der Gründer der geheimen Gesellschaft, des „Jungen Europa“. Das Schlagwort „Bewegung“, gehörte damals zu den Modewörtern. Es diente als Synonyme des Liberalismus, sogar der Revolution — oder wie es der jungdeutsche Schriftsteller, Theodor Mundt formulierte —, der ethischen, inneren, aber auch gesellschaftlichen, politischen Umgestaltung. Ludwig Börne verstand darunter mehr die politische, Heine und die jungdeutschen Schriftsteller die literarische Umgestaltung. Heine zählte sich selbst zur „Männer der Bewegung“. Der Kampf zwischen dem „Prinz von Mitternacht“ und der „Männer der Bewegung“ dauerte vom Jahre des Wartburgfestes, d. h. vom 1817 bis 1848 — obwohl mit wechselndem Glück — und endete mit dem Sieg der Liberalen. Schon die zwei entgegengesetzten Schlüsselwörter — „Stagnation und Bewegung“ — deuten an die Widersprüche dieser Jahrzehnte an.

Das Janus-Gesicht des Zeitalters ist auch in Ungarn erkennbar. Die Doppelseitigkeit der Zeit könnte man auch mit einem anderen entgegengesetzten Begriffspaar charakterisieren: mit „Intimität und Öffentlichkeit“. Das erste Schlüsselwort deutet den Rückzug in den Privatbereich an, das zweite die Forderung nach Publizität, sei es auf dem Gebiete der Presse, des politischen und gesellschaftlichen Machtfaktors, oder sei es die Teilnahme im politischen Leben, d. h. in den politischen Kämpfen der Opposition. (Beide erforderten damals Mut und Tapferkeit, da die Furcht vor der Verlust der persönlichen Freiheit berechtigt war.)⁹ Diese mit Widersprüchen, mit großen politischen Repressalien belastete Periode wurde von unseren Vorfahren wie ein dramatisches Zeitalter erlebt: mit tiefen Verzweiflungen, aber zugleich auch mit Optimismus, mit Enthusiasmus, da sie das ersuchte Ziel immer näherrückend sahen.

Die Periode zwischen 1815 und 1848 war in Ungarn noch widersprüchlicher, als in anderen Staaten der Heiligen Allianz. Ein Grund war dafür, daß z. B. in Deutschland ein — mehr oder weniger — homogenes Bürgertum gegen das Feudalsystem kämpfte. Andererseits besaß das Königreich Ungarn eine Konstitution, die dem Adel eine spezielle politische Lage sicherte. Deren Folge war der skurille Umstand, daß die Klasse,

⁸ „negyedik osztály“, d. h. die „zur vierten Classe“ gehörten: Siehe den literarischen Modejargon: Regélő Pesti Divatlap, 1943. S. 280.

⁹ Nach 1836, im Jahre der Verhaftung und des Prozesses (1837) der „Juristen“ (Rechtspraktikanten am Landtag 1836 — 1839) folgten sich nebeneinander die Prozessen und Verhaftungen. (z. B. Lajos Kossuth und der Baron Miklós Wesselényi wurden zu drei Jahren Gefängnis verurteilt).

die die bürgerliche Umgestaltung und gleichzeitig auch den Kampf für die Selbständigkeit des Landes führte, der mittlere Landadel war. Die Gutsbesitzer zogen oft — die eigenen Privilegien mit bewundernder Großzügigkeit aufopfernd — ins Kampffeld gegen die feudalen Verhältnisse. Daraus folgt, daß die Denk- und Lebensweise der Adligen im ganzen Lande einen großen Einfluß ausübte.

Ihre Mitkämpfer waren die Einwohner der ungarischen Agrarstädte, die Handwerker, die damaligen „Unternehmer“, die Intelligenz, die sog. „Honoratioren“, die Teils Söhne der verarmten Gutsbesitzer oder des Bauerntums waren, und deren Zahl, und die gesellschaftliche Rolle, die sie spielten, immer maßgebender wurde. Zusammen mit den liberalen Bürgern oder Kleinbürgern der größtenteils deutschsprachigen Städte gehörten sie zusammen zu denen, die an der Zerstörung des veralteten und morschen Metternich-Systems auch wirtschaftlich interessiert waren. Sie strebten — besonders nach 1830 — nach einer neuen, „der modernen Zeiten“ entsprechenden Lebensform und Lebenshaltung. Der Modernisierung-Prozess und die immer stärkere Verbreitung der Ideen des Liberalismus verwischten nach und nach die deutlichen Unterschiede zwischen dem Adel und dem Bürgertum. Die Zahl der Adligen, die wenigstens für mehrere Monaten in ihr städtisches Haus zogen, wurde jedes Jahr größer. Und schließlich gestaltete sich — durch den ständigen Umgang und oft durch eheliche Beziehungen mit den Honorationen, mit dem ungarischen Bürgertum oder mit den sich mehr und mehr der ungarischen Sprache bedienenden Ungardeutschen — eine adlige-bürgerliche-plebeische Gesellschaft, eine Geschmackswelt und eine Kultur heraus, die eine eigenartige, heimische „couleur locale“ hatte. Unter solchen Umständen entwickelten sich bestimmte Haltungen, bestimmbar Formen im Leben, in der Kunst und Kultur, die tief in den Traditionen der früheren Jahrzehnte verwurzelt waren, aber auch mit den neuen politischen und literarischen Forderungen und Erscheinungen zusammenlebten. Durch die Gesamtheit dieser Komponenten ist die ungarische Biedermeierzeit geprägt.

Diese Lebens- und Denkweise, diese Lebenshaltung und dieses Lebensgefühl wurde im Jahre 1942 von unserem Kunsthistoriker, Károly Lyka als „Tafelrichterwelt“ bezeichnet¹⁰. Mit dieser Bezeichnung wies er auf die Rolle des Adels und der Komitaten hin; diese Adligen lebten nämlich in ihren Herrenhöfen auf dem Lande und entfalteten ihre politische Tätigkeit im Komitat. Diese Lebenshaltung und dieser Lebensstil, das innerliche Familien- und das gastfreundliche Gesellschaftsleben wurzelten in der Lebensart der Freihöfe. Die ruhigere Lebensführung, die traditionelle klassische römische Bildung, die reichen Bibliotheken, die winterliche Geschlossenheit der ländlichen Herrenhäuser botete einen günstigen Boden für die innerliche, kulturelle Vertiefung, aber auch für eine Art von Hedonismus, von Egoismus, von Unkultur, für die Untätigkeit, für die Irrealitäten einer Traumwelt, usw. Diese Lebensart wurde von unseren Schriftstellern und Denkern scharf kritisiert — öfters

¹⁰ Károly Lyka: *Magyar művészet 1800 – 1850*. (Ungarische Kunst 1800 – 1850). Budapest, 1942. und die 3. Auflage mit dem Titel: *A táblaltrónvilág művészete* (Die Kunst der Tafelrichterwelt), Budapest, Corvina, 1981.

mit Recht —, man darf aber nicht vergessen, daß in diesen Herrensitzen nicht nur die neue ungarische Literatur gefördert wurde; auch die eifrigsten Pfleger unserer Kultur hatten — neben den Geistlichen — ihre Wurzeln bei den Besitzern dieser Herrenhöfe. Und verständlicherweise ging auch die adlige liberale Opposition aus diesem Milieu hervor.

Von den oben Gesagten folgt, daß dieser Zeitraum in Ungarn — was die Lebensart, die Lebensverhältnisse und Mentalität, die Kultur und Literatur betrifft — nicht mit den westlichen Nachbarländern verglichen werden darf, obwohl in der „Tafelrichterwelt“ — bei ihren besten Vertretern — auch die bürgerliche Mentalität sich ausgebildet hatte: eine Empfänglichkeit gegen das Neue, eine größere Aktivität, das Pflichtgefühl, die Sparsamkeit (in dieser Hinsicht war es ihre schwächste Seite), der Sinn für das Praktische und die kulturelle Offenheit. So konnte diese Lebenshaltung und Lebensform auch für die aufsteigenden Schichten ein ersehntes oder nachahmenswertes Muster werden, dessen Einfluß sich langsam auch auf breitere Schichten ausdehnte. Aus diesen Umständen gestaltete sich — kurz zusammenfassend — das ungarische Biedermeierleben¹¹.

Als Folge der Doppelseitigkeit der „Tafelrichterwelt“ müßten wir den Begriff, den Károly Lyka verwendete, mit dem Attribut, bürgerlich ergänzen, wenn wir auch die 30er und 40er Jahre in diesen Rahmen einschließen wollen. So wäre nämlich die „bürgerliche Tafelrichterwelt“ — nach unserer Meinung — das Charakteristische, was die Gesamtheit der ungarischen Biedermeierzeit wohl ausdrücken könnte. Die Vielfältigkeit der Epoche kam auch in der Literatur in verschiedenen Tendenzen zur Geltung.

Viele von den großen Gestalten der ungarischen Literatur lebten in den ländlichen Herrenhöfen, in ständiger Sehnsucht nach dem städtischen Leben. Ferenc Kazinczy, Dániel Berzsenyi, der „ungarische Horaz“, Ferenc Kölcsey, die Brüder Kisfaludy: Sándor und Károly (Károly, der entlassene Offizier und Maler führte bereits in bürgerliches Leben), András Fáy, der „ungarische Aesop“, aber auch erfolgreicher Romancier und nebenbei Gründer der ersten Sparkasse in Ungarn, Baron Miklós Jósika, usw. Die jüngeren -Baron Zsigmond Kemény, Baron József Eötvös, um nur einige Namen zu nennen, zogen in der 30er Jahren nach Pest. Die Erwähnten können wir in keinem Falle als „biedermeier-Schriftsteller“ bezeichnen, obwohl ihre Werke einige Merkmale des Bie-

¹¹ Der schon erwähnte Helikon-Band enthält auch Beiträge zu Einzelfragen der Problematik. So z.B. István Fried über die Standpunkte zur Interpretierung des Begriffs des Biedermeier, über das ungarische Theater (F. Kerényi), über die Gedenkbücher (J. Kiss), über die Religiosität des Privatlebens (L. Kósa), über das gastfreundliche Privathaus (A. Fábri), über die Musik (J. Fancsali), über die Malerei (G. D. Szvoboda), über die Bildhauerkunst (P. Giska), über die Wohnkultur (H. Szaboicsi), über die Mode (K. Dózsa), über die gemalte Schußtafeln (A. Kovács), über den Zeitvertreib an den Kurorten (A. Petnecki), usw. Der Band beschäftigt sich auch mit dem Biedermeier als Stil (G. Himmelheber), mit der englischen (V. Nemoianu), mit der französischen (D. Baróti), mit der österreichischen (Kh. Auckenthaler) und mit der tschechischen Literatur (T. Berkes) aus dem Blickpunkt des Biedermeier. Die *Einteilung* (Das Biedermeier — bei uns und in Europa) ist von I. T. Erdélyi. (Nochmals möchten wir betonen, daß von einem ungarischen Biedermeier — als Stilrichtung in der Literatur — kann kaum die Rede sein, vielmehr aber von einer durch politische Ereignisse begrenzbare Zeit, deren Lebensqualität, Lebensführung, d. h. den Rahmen des Lebens/und hier und da die Literatur/Merkmale des Biedermeier kennzeichneten.)

dermeier an sich tragen. Sie sind keineswegs so einfach klassifizierbar, da die großen Persönlichkeiten nicht ins Prokustes-Bett einer Kategorie, eines Stils oder sogar einer Stilvariante zu pressen sind. (Unter den Aufgezählten sind mehrere, die auch hervorragende Repräsentanten der politischen Opposition waren).

Neben diesen Gestalten unserer Literatur, die alle aus adeligen Gutsbesitzerfamilien stammten, waren viele, die aus bürgerlichen oder kleinbürgerlichen Familien kamen, wie z. B. János Garay, Ignác Nagy, Lajos Kuthy, oder selbst Sándor Petöfi. Eines ist festzustellen: diese Schriftsteller trafen alle mit Glück den bürgerlichen Ton in der Lyrik und in den Gattungen, die charakteristische Kunstarten des Biedermeier waren, wie z. B. die Lebensbilder oder die Kurzerzählungen, Romane, in denen die Hinwendung der Schriftsteller zur Wirklichkeit einen speziellen, sogar auch psychologisierende Elemente erfassenden Kleinrealismus ins Leben riefen, wie z. B. in den Lebensbildern von Ignác Nagy oder in den Romanen und Erzählungen von László Kelmenfy-Hazucha, während die ältere Generation zum Sentimentalismus, zur Klassik, zur Romantik neigte.

Die Vielfältigkeit der ungarischen Biedermeierzeit beweist auch die Gruppe jener jungen Schriftsteller, die sich im Jahre 1837 meldeten. Sie waren die Mitglieder des „Junges Ungarn“, denen die Jungdeutschen nicht nur „zeitgemässe“ ästhetische Ideale, sondern auch Ideen und Methoden, sogar Anstöße zur Verbürgerlichung und „Modernisierung“ des Lebens und der Literatur — im Sinne der „Bewegung“ — gaben. Sie haben auch den Funktionwechsel der Poesie, der Kritik und der Publizistik formuliert, so wie auch die neue Rolle des Schriftstellers, als Folge der „Modernisierung“, d. h. Kommerzialisierung der Literatur. Die Führer des Jungen Ungarns waren der adlige Gábor Kazinczy, der Neffe von Ferenc Kazinczy und der Bauersohn, János Erdélyi, der spätere Theoretiker der literarischen Volkstümlichkeit¹².

Eine Art des Übergangs zwischen der Romantik und dem Realismus war die literarische Volkstümlichkeit, die die künstlerische und moralische, dadurch auch politische Rehabilitation des Volkes bezweckte: die Entstehung einer kunstreichen, aber auch für das ganze Volk verständliche Literatur, die aus der Legierung der traditionellen, der „klassischen“ Literatur und der adligen Romantik und der Volksdichtung entstehen sollte. Das Ereignis wurde tatsächlich eine „volkstümliche-nationale“ Literatur, oder anders formuliert, der „nationale Klassizismus“. Der Erfolg dieser Tendenz wurde schon durch die volkstümlichen Situationslieder, Lebensbilder von Mihály Vörösmarty, später durch die volksliedhaften Genre- und Situationsbilder von Sándor Petöfi und durch die Volksliedersammlung von János Erdélyi vorbereitet. Als Meisterwerk, als Vollendung dieser Strömung galt „Toldi“, das Epos mit einem Helden aus dem Volk von János Arany (1847).

¹² Siehe Ilona T. Erdélyi: *Die „jung“, die „moderne“ ungarische Literatur im Vormärz. Ein Kapitel der jungdeutscher geistiger Präsenz in Ungarn. Neohelicon*, XIX. No. 1. S. 49 — 58. — Die jungdeutsche geistige Präsenz zeigt sich in den Jahren 1830 und 1840 auch in der Rezeption jener Schriftsteller, die die Jungdeutschen — und die Jungungarn — propagiert haben, so z. B. Sue, Scribe, Marryat, Musset, Sard, Béranger, usw. Und so erreichte Ungarn mit der politischen auch die literarische „Gallomanie“, deren Resultat später Mór Jókai so formuliert: „Wir alle waren Franzosen!“ a.u.O. S. 55.

In der Periode der Biedermeierzeit erlebte die ungarische Literatur eine Blütezeit, mit einem prachtvollen und kaleidoskopischen Reichtum, dessen Grund auch darin besteht, daß eben in diesen Jahren die Verschiedenartigkeit und das starke Ineinandergreifen der einzelnen Tendenzen und Gedanken sehr rege waren: Klassizismus und Romantik, Empfindsamkeit und Kleinrealismus, Anakreontik und Volkstümlichkeit, Patriotismus und Weltbürgertum; aber auch das Idyllische, so z. B. die Almanach- und Gedenkbuch-Lyrik sind oft nebeneinander und auch in Werken des selben Schriftstellers vorhanden¹³. Das Gesagte möchten wir mit folgenden Beispielen illustrieren: mit zwei Gedichten von Sándor Petöfi: der „Feentraum“ erschien im Jahre 1846 und „Der Apostel“ 1848. Das erste ist ein wunderschöner Ausdruck der Sehnsucht nach Glückseligkeit, eine idyllische Erinnerung an die erste Liebe mit romantischen Fülle, aber auch mit Elementen der jungdeutschen Zerrissenheit. Der Held des zweiten Poems ist der Revolutionär, ein „Volkstribun“, der die radikalen Gedanken des Dichters ausdrückt.

Wir haben es versucht zu beweisen, daß die genannte Periode unserer Literatur zugleich die Zeit der Kunst der Stille im Lande war, aber auch die Offenbarung des Willens jener Schriftsteller und Patrioten, die nach die Erneuerung des Landes, der Kultur und nach „Modernisierung“ des Lebens und der Literatur strebten.

Und nun kehren wir zur „Stagnation und Bewegung“ — „Intimität und Öffentlichkeit“ zurück, zu den Begriffspaaren, über die wir am Anfang dieses Schreibens einiges gesagt hatten. Wir müssen feststellen, daß zwischen den zwei Elementen des Begriffspaares damals in Ungarn nicht so beträchtliche Unterschiede waren, wie z.B. in Deutschland oder in Österreich. In dem geprägten Zeitalter war nämlich das ganze politische Leben in einer ständigen Bewegung, wenn auch mit wechselnder Intensität, da das Land seinen politischen Kampf um die Selbstständigkeit führte, die von Politikern aber auch von Schriftstellern ein ständiges Bereitsein erforderte. Das selbe gilt für das Begriffspaar „Intimität und Öffentlichkeit“, da in den Salonen, im Gesellschaftsleben der Herrnhöfe, in den städtischen Häusern der die Literatur unterstützenden Bürger oder in den Palästen der Politiker der Opposition (wo auch Schriftsteller öfters anwesend waren) mischten sich die zwei Elemente, da der Salon nicht nur der Schauplatz der lustigen Zeitvertreibens, sondern auch der der politischen Kämpfe und des kulturellen Lebens, der Kultur war, deren Institutionen in diesen Jahrzehnten größtenteils noch fehlten.

In Ungarn existierten die Erscheinungen des Biedermeier in der Literatur und der Vormärz, was bei uns das Reformzeitalter des Landes und der Literatur bedeutet, nebeneinander vertraut. Zusammenfassend: kann kaum die Rede sein, vielmehr aber von einer durch politische Ereignisse begrenzbarer Periode, deren Lebensqualität, Lebensführung, d.h. den Rahmen des Lebens Merkmale des Biedermeier kennzeichneten. In dieser Periode sind neben den verschiedenen Tendenzen und Strömungen auch die Indizien des literarischen Geschmacks des sog. Biedermeier prä-

¹³ Siehe: G. Zoltán Szabó: *Ein unbekanntes Kőlesey Gedicht in einem Stammbuch*. ItK, 1986. No. 5. S. 590 — 596. und József Kiss: *Petőfi, die Gedenkbücher und das Biedermeier*, *Helikon*, 1991. No. 1 — 2. S. 139 — 153.

sent; und zwar in erster Reihe in den literarischen Gattungen, die die Darstellung der Lebensweise und des Gefühls dieses kulturgeschichtlichen Zeitalters den Lesern wiedergeben, die wir als „ungarische Biedermeierzeit“ bezeichnen.

Zum Janus-Gesicht des Zeitalters gehört auch die Tatsache, daß der richtige Repräsentant der „bürgerlichen-Tafelrichterwelt“ der im Jahre 1825 in der Handelstadt Komárom geborene Mór Jókai war, der obwohl er seine ersten Impulse, seine Kenntnisse und Erfahrungen noch vor 1848 erwarb, seine richtige schrifstellerische Laufbahn, besser gesagt seine Popularität sich erst nach 1849, also nach dem Ende des Biedermeier-Zeitalters entfaltete. In einigen Romanen wurde er ein großer Darsteller dieser Welt, die den Rahmen des Lebens seiner Zeitgenossen kennzeichnete.¹⁴ Seine klassisch-gewordene Gestalten: die übermenschlichen Heroen und die teuflischen Bösewichte drücken die Widersprüche des Zeitalters aus. (Mór Jókai ist aber kein Biedermeier-Schriftsteller!) Obwohl seine Figuren stilisiert sind — weiß oder schwarz gemalt — geben sie doch die etwas erhobene, lebenswahre Wirklichkeit des Lebens unserer Vorfahren zurück, so daß einige Romane und Erzählungen von Mór Jókai die besten Sprachröhre der Mentalität, des Gefühls und des Denkens dieser Periode geworden sind. Daraus folgt aber, daß auch die Biedermeierzeit nicht mit einem Datum abzugrenzen ist, sondern daß das Biedermeier auch in den 50-er, sogar in den 60-er Jahren noch das alltägliche Leben des Zeitalters determinierte.

¹⁴ Siehe z. B. die Romane von Jókai: „*Gazdag szegények*“ (Die reichen Armen), „*Egy magyar nóbó*“ (Der ungarische Nubob), „*Es mégis mozog a föld*“ (Und sie bewegt doch), usw.

IS THE "BIEDERMEIER" A POSSIBLE PATTERN FOR THE ROMANIAN LITERATURE?

ROMANA SORESCU

The employment of the term "Biedermeier" in the Romanian culture is of recent date. It is due to the publication, in 1984, of Virgil Nemoianu's comparative research *The Taming of Romanticism, European Literature and the Age of Biedermeier* and especially to the enthusiasm that this work aroused in one of the most known Romanian literary critics, Nicolae Manolescu, whose analytical power and literary prestige plainly contributed to the adoption of the term in the Romanian space. V. Nemoianu's work started with the comparison of two human and "societal" models, that is of two mental elaborata, considered to embody essential historical values and attitudes; "they are ideal human types whose presence can be ascertained empirically by their frequency in literary and other kinds of discourse".¹ One of them is the model for Romanticism elaborated by Meyer H. Abrams in *Natural Supernaturalism*, 1971, that supposed "that romanticism was engendered by the secularization of certain theological concepts: primarily, the biblical pattern of Eden — Fall — Redemption is conceptualized as the secular dialectic of subject — object and ego-non-ego. The identification between mind and outer universe is the great redeeming of the romantics. Return is progression, vision triumphs over optics. The growing mind of the poet not only stands for, but *is* the universal mind."²

The other one is the model proposed by Friederich Sengle for the German literature, in *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815—1848*, 3 vol., 1971—1980. "What was striking in the years after 1815 was the coalescence of some romantic and some Enlightenment values into new combinations and networks of practical solutions, into splintered or reduced interpretations of the high-romantic model, or into diminutive prettifications."³ The comparison of these two models pointed out the opposition between the great phantasies and visions of Romanticism in its first and revolutionary period, named "high Romanticism" and the inclination toward morality, mixture of realism and idealism, peaceful domestic values, idyllic intimacy,

¹ Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, p. 23

² Ibidem, p. 17

³ Ibidem, p. 6

lack of passion, coziness, contentedness, innocent drollery, conservatism, resignation"⁴ named, after Sengle, Biedermeier period.

V. Nemoianu's research try to prove that the unitary characteristics of the German literature between 1815—1848 can be found out other literary fields, especially out the English one. Eastern European literatures did not know a period of high romanticism, which could be tamed into Biedermeier, but knew some moments of their development which can be taken into consideration when analyzing the Biedermeier pattern. To the Romanian literature, from the first poets Văcărescu to the later and most appreciated romantic poet Eminescu, are devoted almost two pages.

I would like to underline that V. Nemoianu's research, involving more the history of mentalities deduced from the literary works than the history of literary forms, suppose a model for high romanticism for which consciousness as totality is essential, romantic concepts being only „attempts to grasp and describe unity". The comparison high/tamed romanticism is delimited as a report of two different types of mentalities, related to each other and succeeding one another—“Any practical romanticism is a late-romanticism."⁵ “The high-romantic paradigm is reduced to human scale: the stages are the same, but the events to which they are applied are particular, not general.”⁶ One of the most important aspects of Biedermeier is “the retreat from the regenerative and totalizing vision of romanticism”, the proclamation of “separation of the parts”, of “loosening up of the integrative unity”, the revival of oppositions reason/intuition, nature/culture, social reality/imagination.”

That being the theoretical basis from which may start all discussion about the Romanian romanticism, we can ask ourselves if there are, in the Romanian literature, two types of successive (or even simultaneous) mentalities, bound to each other, that can be analyzed only comparatively. Is there, too, a unitary model of a mentality, which could be inferred from a set of literary works? It seems to me that here is the core of the question. We can, of course, discover one or other Biedermeier, specific features in one or the other of literary works, but is there an active cultural pattern, make these characteristic features part of an assembly? This assembly is elaborated on the basis of frequency of apparition (on a statistical basis), or on a subjective judgement of value? Everyone which is familiar with the romantic Romanian literature will spontaneously answer: „No, there isn't a different Biedermeier pattern, because there isn't a high romantic pattern." V. Nemoianu himself entitles his chapter about Eastern literatures “Patterns of substitution". But the model proposed by Nemoianu for North-Western literatures seduced N. Manolescu, which assumes and utilises it as a central element to characterize the romanticism in *The Critical History of Romanian Literature*, 1990. Till now he is, on my knowledge, the only one who uses the term Biedermeier for the Romanian romanticism, but there is no wonder, because N. Manolescu opened many other ways in the field of Romanian criticism and literary history.

From *The Critical History of Romanian literature* appeared only the first volume, containing only the discussion about the ideology of

⁴ Ibidem, p. 4

⁵ Ibidem, p. 29

⁶ Ibidem, p. 30

romanticism and, partially, the analysis of the romantic prose. The poetry, essential for all romanticism, is to be analysed in the second volume. So that the Romanian poets which could illustrate better than others the idea of Biedermeier, the temperamentally tamed Vasile Alecsandri, is not, for the moment, taken into account.

Brilliant analytical intelligence, N. Manolescu can any time prove anything. What captivates the reader is the original look at the work of every author, the judgement that assumes the subjective taste and the unusual associative capacity, which can establish thematical and spiritual families of writers beyond any temporal barriers. The grouping of authors under a collective label seems a concession made to the theorizing custom of teachers of literature. And yet a discussion is maybe not interestless.

It happens that in the Romanian literature the essential traits of high romanticism are to be found only in the posthumous works of a single poet, M. Eminescu, which, at his turn, has a belated development in comparison with the European romanticism. Between 1879 – 1883, that is in the years of the utmost Eminescu's creativity, one can get out of his manuscripts some tendencies named by I. Negoitescu⁷, „Plutonic”. They correspond to the European high romanticism: abyssal vision of the unity between ego and a phantastical world, dominated by the Death principle. The published works of the poet can well illustrate the traits of „little German romanticism”, named Biedermeier by Nemoianu. So that, in the Romanian poetry the high romanticism becomes obvious lately and remains unknown till the beginning of the XX-th century, when begins the publication of Eminescu's posthumous works. These poems, without any notable echo among other poets, are in fact taken into account by the literary critics in the years 1930 – 1940.

Before Eminescu, the familiar nature described by V. Alecsandri, the domestic dimensions of his feelings, the imagination bridled by folk patterns or historical frames, his temperamental skepticism pigmented by an easy irony place his poems and prose nearer of a more temperamental than aesthetic Biedermeier. Alecsandri has no mates and no family of similar spirits in the XIX-th century.

In the Romanian literature there is a little romanticism, illustrating by minor works all the traits of the Biedermeier model, without a real high romanticism. The true reasons of its existence are not in the taming of a high philosophical conception concerning the identity between ego and non-ego, but in the special condition of Romanian literature, forced to „burn the stages” and to develop in the same time the classic, the pre-romantic and the romantic model. A cause of the inexistence of a high romanticism can be also found in the traditional mentality of Romanians, in the moderation of all upsurges, the acceptance of immediate values, the adjustment to the necessities of the historical survival of a people always threatened in his vital substance.

N. Manolescu, whose points of view concerning Ion Ghica's prose and Odobescu's private correspondence are particularly interesting and original, believes also that these works have some common features with the non-philosophical irony and the consideration at a human scale of

⁷ Ion Negoitescu, *Poezia lui Eminescu (Eminescu's Poetry)*, 1968

the great spiritual upsurges. I think that all these are specific features of the peculiar prose with a known addressee, the attitude of the writer being required by the familiar kind of communication which belong the letter and the domestic essay.

All literary historians analyzed the coexistence of multiple trends in the works of a single writer or in the whole field of literature. The mixture of tendencies domesticates, of course, the romantic swing, so that the Romanian literature knows the tamed romanticism before the high one, that remains isolated and too late to have a real impact with the public consciousness. If in a Romanian literary work we can find a Biedermeier feature, the reason can be found in a special temperamental vocation, in a characteristic psychic structure or in the peculiarities of a literary species, not in the mentality or in the philosophy of an entire epoch. Under these conditions I am doubting that we can speak about a Romanian Biedermeier.

IS THERE A ROMANIAN BIEDERMEIER?

MIRCEA ANGHIELESCU

A broader discussion on a Biedermeier period or style in Romanian literature cannot take formal resemblances, more or less fortuitous similarities with genuine Biedermeier elements in other literatures as a starting point. To put one writer, say the Romanian C. Negruzzi, into this class simply because of his preference for certain themes (the garden theme in several of his writings, for instance), or Kogălniceanu and Alecu Russo because they too cultivate ethnologism and local picturesqueness in memoirs and essay writings like in Spanish *costumbrismo*, would be to stretch too much comparisons that are no doubt typologically and stylistically relevant but historically unacceptable. Such similarities, striking at times, have always been made between works from widely different time and places: Romanticist elements were found in ancient classical works, surrealist in those of 18th-century mannerists, a.s.o. However, in the absence of a historical or sociological basis, they cannot be brought together into a system: they are casual occurrences the only significance of which is to show how limited is the range of the forms of expression that the human mind can choose from.

Like in every case when trends or, more generally, group movements in a historical period are concerned, in order to discuss the possibility of a Romanian Biedermeier and to set it at a particular time, a historical model of this literature should be outlined, at least as a working hypothesis as well as all the characteristics and conditions that must be met, for a work to be regarded as belonging to that kind of literature. A most general characteristic of that model conceived as a replacement is its rejection, its renunciation of the original "High" Romanticism: exclamatory, utopian and totalising, precisely because it proved incapable to fulfill its own aspirations. It is a reaction to the crisis of that kind of Romanticism, that must have existed and developed before. That being so, a Biedermeier period in Romanian literature could only have taken hold after Romanticism proper had existed for some time and been regarded as such, that is after a body of romantic principles and texts had taken roots in public opinion, if not in criticism, and after the name of the trend had become widespread enough to be either supported or ridiculed. In Romanian literature the retreat of Romanticism in the face of a bourgeois-like, more limited approach that revolves around the more discrete and ambiguous values of the individual, not mankind, of the circumstantial, not the universal, should not be sought prior to 1848, the year that marked the great crisis of Romanticism when illusions were shat-

tered — not only in literature, but also in big social projects. The fact that for 15 years after 1848 no attempt was made to set up a literary association in sharp contrast with at least three in just ten years prior to 1848 (only in Wallachia) is relevant for both the atomisation of civil society and its disillusionment with the utopian romantic ideal of which unity in progress, the idea of an artists' phalanstery was a major ingredient. Any argument that was or could be advanced to support the idea of a Romanian Biedermeier prior to the last date only concerns the theme (the flower poetry, the ethnologism or historicism of attitudes, etc.) and is just a causal occurrence unsupported by a Biedermeier style or society.

Besides, Biedermeier is known to be an art, or literature, of the bourgeoisie (Paul Kluckhohn: "das Bürgertum ist der Träger der Biedermeierkultur"¹, Mario Praz: "processo di graduale imborghesimento del romanticismo"², and so on), that is of the townfolk, etymologically speaking. They have a nostalgia for nature, so they cultivate it at home in a garden-form, having lost contact with the rural world. And they also have memories of charming folk traditions, but are less concerned with those in the countryside as the previous generation of true Romanticism were, and concentrate instead on town traditions and folklore, on the colorful and spicy poetry of the suburbs as a place with a mentality of its own, with no disparaging connotations. An example to that effect is supplied by V. Nemoianu in his well-known book on European Biedermeier in his reference to the Spaniard Mesonero Romanos with his *Panorama matritense* and *Escenas matritense* (1832 — 1836)³. Such conditions, and others we cannot afford to dwell on, did exist also in Romanian literature, only much later when Romanticism was past its prime. There is a prose that explores the charm of our town, especially of their outlying working-class districts which are the liveliest and most characteristic, including their gardens and the flowers grown there. However, it emerged only after 1850 and is best illustrated by N. Filimon in his *Ciocoi vechi și noi*, that "Bucharest's novel" as Șerban Cioculescu called it, but also in his short story, the first to signal the crisis of romantic values and patterns not by forsaking them, but by depreciating them, by belittling their meaning and material constituents. Mitică Rîmătorian, "a young man of about 22, with long black hair covered by a bowler hat, wrapped in a Carbonari-style cloak and with rubber galoshes", is a parody of the old Romantic hero verging on the comic not only by an incongruous combination (galoshes and a Carbonari-style cloak), but also by representing an outdated model. Placed in inappropriate surroundings, the character suggests its anachronism. It can be done in poetry where one can sense the parody of Romantic rhetoric: ("Open the door, my lass/Open or I'll die/Take pity/on my love", etc.), or in prose by ironically matching the frame of mind with the setting ("the temple of love" of the two "was a German kitchen with stove" where the girl smelt of onion), or by the lack of audience of the Romantic discourse that "the young female cook puts in so remote an

¹ P. Kluckhohn, *Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XIII (1935), Heft 1, p. 9.

² Mario Praz, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze... 1952, p. 151 (and also: "Biedermeier vittoriano. identificandosi... con la concezione borghese della vita...", p. 387).

³ V. Nemoianu, *The Taming of Romanticism*, Harvard Univ. Press, 1984, p. 38.

area that it suggests departure from the normal: "You talk with the departed". No different after all is the scene in Codru-Drăgușanu's *Pe-regrinul transilvan*, where Măriuța "hoe on her shoulder" faces the verbal assault of the man "passionately in love with Romanticism and picturesque-ness", in other words of the townsman who has learnt from books about the beauty of life in the countryside:

"Sweet child, wait! What's your name?"

"Pardon? Why should you know my name?"

"You interest me, chick, you delight me like an idyll in the midst of nature!"

"Now, Sir! You must be out of your mind!"

"Well, lassie, don't you feel the sweetness, don't you hear the lark's song?"

"Damn them and their chirrups!"

"Allow me to tell you about the beauty of nature!"

"Forget about such beauty, mister! We cannot afford to waste time on such trifles! We have to work so that we may eat..."

Romantic irony used to mark the distance between an artist's spirit and the surrounding world, between the ideal and the real. The distance has remained, only the irony is reversed, with the artist's spirit that the author does not share more or less consciously. The author does not side with the exceptional man, with the Romantic hero, but with the ordinary man, with the "bourgeois" commonplace hero and under the latter's apparent insensitivity by Romantic standards ironically acquiesces the defects that tradition has bestowed on him: "that's what ordinary people are like, that's what Romanticism amounts to for them: work and work again". A reflex of the erosion of the Romantic principle is the pleasure to find and make stereotype judgements about the characteristics of a population segment, especially an ethnic segment. Filimon's pronouncements come probably handy to almost everybody: the Hungarian is "fiery", the Romanian is "the devil's child" (that is "he is unsurpassed in his sense for sarcasm and epigram"), the German is slow-moving ("if you see one of them placing his elbow on the table and resting his forehead on his hands, don't imagine he thinks about anything; he is just ecstatic, meaning he has lapsed into a state of full mental paralysis"), etc. To the extent it is a reformulation of Romantic visions and themes by the new authors who try to make them more human-like, to "tame" them, the Biedermeier literature is also a literature that contradicts a major theoretic principle of Romanticism, viz. originality. Unlike the early High Romanticism, the focus of this literature is not the novelty of the subject or the vision, the hero's oneness as an individual, therefore the original character in every sense of the word, this literature concentrates on all these aspects turned into elements of their acceptance, of their integration, therefore into their opposite. In a way, this is the paradox that kills Romanticism better than any kind of rejection; it kills through acceptance, through an enthusiastic support and the unwilling caricature conveyed by the exception-turned-rule, by an elitist literature that became a fashion and an ideal cherished by the whole generation of the sons of those good-for-nothing who had booed in indignation Hernani on its first night. A caricature we come across in

actual life in various circumstances, in anecdotes that are more poignant than any other text: like the story of those residents of Botoşani who take Răducanu Rosetti's words in earnest and believe that the latest fashion in Paris was to wear socks — and gloves — of different colours, pink on one foot and blue on the other. Wherefore they have a special courier sent to Iaşi to fetch them just that, so that they may not be dressed like some "provincial" men at the ball due in a few days' time.

However, the "taming", adjustment, humanisation of Romanticism implies reducing or processing a pre-existing model, hence rule out originality. In that way, a writer like M. Kogălniceanu who thinks (in his *Introduction* to the journal *Dacia literară*) that originality is the foremost merit of any literature cannot be regarded as a Biedermeier author in spite of the fact that parallels can be drawn between the costumbrism claimed by V. Nemoianu for the Biedermeier literature and his statements in favour of a literature of national, popular inspiration, of local tint, etc. that we can find in a text like *Noul chip de a face curte* (1840). The ethnographism in that sketch goes very well along with personalism, with the individual's oversize projection in the historical short story (*Trei zile din istoria Moldaviei*, 1844) and with irony — the sarcastic irony in *Fiziologia provincialului în Iaşi* (1844) and with self-irony in *Iluzii pierdute* (1841). This ironical attitude cannot be a part of the specific of a Biedermeier literature since it is not the mark of ambiguity, it is the result of derision, of the author's haughty treatment of his victim — the subject of his satire — regardless of whether the victim is below him in social status, intellectual excellence (a bourgeois, a provincial) or natural, physiological condition (as the author himself is an adolescent), the result of the typically Romantic superiority complex. From this angle there is no similarity between Kogălniceanu's or Negruzzi's provincial man and Alecsandri's consummate version of that character — Coana Chiriţa. Whereas the latter senses that there is something she fails to grasp beyond fashionable clothes and the language she tries to imitate, in other words she is aware, albeit dimly, of her position and even of its ridicule (which makes her not only likeable but also perfectible), Kogălniceanu's and Negruzzi's heroes are perfectly satisfied with themselves, and stand no chance for improvement. It is for that reason that Chiriţa, who has the author's sympathy to a certain extent, embodying not only the defects of her class but also its merits (adaptability, tenacity, a will for progress) and being not only a caricature of the real character but to a certain degree also the caricature of that caricature is a Biedermeier character. It took the author a few years to get from Gahiţa Rozmarinovici to Chiriţa, but in the meantime the character has not only grown more complex, but acquired a novel understanding of human relations.

The restructuring of Romantic moulds and patterns affected poetry to the same extent. Romantic poetry, by its very aspiration toward the absolute, can only be a poetry of expectation, of promise, of imaginary projection (Asachi's *Dorul*, Alexandrescu's *Aşteptarea*, Heliade Rădulescu's *Visul*, etc.) hence of unfulfilment in the last analysis. The Biedermeier literature, post-Romantic literature in general, is an expression of the need for something concrete, for fulfilment — be it partial or short-lived — into tangible ideal. It is also from this angle that Alecsandri appears as the most

representative Biedermeier author because of the poetry of his mature years (*Pastelurile*). Beyond the bourgeois version of domestic happiness illustrated by the dancing fire in the fireplace, a reductionist symbol of celestial fire and of the Romantic ideal, in *Serile la Mircești*, he puts before a surprised reader the possibility of accomplishment, of immediate and concrete joy, the exquisite beauty of the landscape, life around us, our own existence.

ALMANACH-LYRIK UND DIE STAMMBUCH-GEDICHTE IN DER UNGARISCHEN LITERATUR

G. ZOLTAN SZABÓ
(Budapest)

Die Bezeichnungen "Biedermeier", "Régence", "Victorian Age", die in den verschiedenen Literaturen dieselbe Periode bezeichnen, zeigen eine gewisse Unsicherheit des Inhalts des Begriffes, deshalb ist es besser die Epoche mit der historischen Zeit zubesimmen.

Nur in der deutschsprachigen Literatur könnte Biedermeier als Epochebegriffe aufgefaßt werden, aber selbst in der deutschen Literatur gibt es für dieselbe Periode Bezeichnungen wie Vormärz, Restaurationszeit, Restaurationsliteratur, Poetischer Realismus usw. Die Werke der meisten großen deutschen Schriftsteller der Zeit wie die von Grillparzer, Lenau, Stifter, Droste-Hülshoff usw. können mit dem Begriff Biedermeier nicht erklärt werden. Ich teile Joseph Schneiders Auffassung¹ nach der die Biedermeier-autoren in erster Linie die Dichter der Taschenbücher und der Musenalmanache, d. h. die der Trivilliteratur sind. Die Almanach-lyrik zeigt eindeutiger, was für die Biedermeierliteratur typisch ist.

In der ungarischen Literatur blühte die Almanach-Lyrik im zweiten drittel des 19. Jahrhunderts. Die bedeutesten Almanachen waren *Hébe* (Wien, 1823—1826), *Aurora* (Pest, 1832—1837), *Emlény* (Pest, 1837—1842, 1844), *Remény* (Kolozsvár/Klausenburg, 1839—1841). In Pest sind sogar auch deutschsprachige Almanache erschienen, unter denen der *Iris* (Pest, 1846—1847) der bedeutendste war in dem auch A. Stifter publizierte. Almanache erschienen auch nach der Revolution 1848/1849, aber diese waren in den 50-er Jahren schon anakronistisch und hatten keine Breitenwirkung. Die Almanache gelangten in den 30-er und 40-er Jahren zu einer so großen Bedeutung, daß sie den literarischen Geschmack so wie thematischen und formalen Merkmale der Dichtung ihrer Zeit bestimmten. Die Vorbilder der ungarischen Almanach-Lyrik kamen jedoch aus einer vorangehenden Periode der deutschen Literatur, nämlich aus der Zeit der Empfindsamkeit. Die meistgelesenen deutschen Dichtern waren Hölty, Salis, Matthisson usw. Obwohl die damals gefeierten Dichter heute meistens nur für die Literatur-historiker bekannt sind, ist die Kenntniss ihrer Werke notwendig, um die Literatur der Zeit zu verstehen, denn auch die Werke der größten Dichter der Epoche sind ohne die Kenntniss der damaligen Trivilliteratur nicht zu erklären. Auch die Epoche machenden

¹ Schneider, Ferdinand Joseph: Biedermeier und Literaturwissenschaft. Preuss. Jb., 240 (1935) 207 — 233.

Dichter wie Kőlesey, Vörösmarty, Petőfi veröffentlichten Gedichte in diesen Almanachen und bedienten sich der thematischen und sprachlichen Errungenschaften der Almanach-Lyrik. Aber die Eigenschaften der Almanach-Lyrik lösten sich in der größeren, autonomen Einheit ihrer Werke auf, so daß man etwa bei Vörösmarty und Petőfi kein Werk findet, das in seiner Ganzheit zu der Almanach-Literatur gezählt werden könnte. Man kann höchstens sagen, daß dieses oder jenes Motiv oder sprachliche Wendung aus der Almanach-Dichtung kommt. Die Almanache hatten eher literatur-soziologische, kulturgeschichtliche als literaturhistorische Bedeutung. Ihre literaturgeschichtliche Wirkung kommt in erster Linie, daher, daß sie auch die bedeutendsten Autoren der Zeit beeinflussten.

Typische Themen dieser Dichtung sind Liebe, Familie, Freundschaft und Patriotismus. Die Liebeslyrik thematisiert faßt ausschließlich die unwiederholte Liebe, die Kälte der geliebten Person, die zu einer Todessehnsucht des lyrischen Ichs führt. Nachdem diese Gedichte meisten keine konkreten Erlebnisse widerspiegeln, sind auch ihre Ausdrucksmittel konventionell, sie enthalten Stereotypen, abgenutzte Metaphern, dichterische Gemeinplätze. Ähnlich sind auch die Dichtungen, die die Familiendyde mit der sorgenden Liebe der Ehefrau und der Aufgeschlossenheit der zahlreichen und braven Kinder darstellen. Das Gefühl der Freundschaft wird meistens in den Trinkenliedern gepriesen. Diese Themen zeigen eindeutig das Weiterleben der Anakreontik. Die patriotischen Lieder stellen entweder die ruhmvolle Vergangenheit der Nation der Kleinlichkeit der Gegenwart entgegen, oder sie rufen zu Taten für die Nation auf.

Die bestimmenden Genres der Almanach-Lyrik sind das Lied, die Elegie (im Sinne der Empfindsamkeit) und das Epigramm². In der Liebeslyrik dominiert verständlicherweise das Lied, das manchmal eine elegische Stimmung zum Ausdruck bringt, und dadurch einen Übergangscharakter aufweist. Das Lied knüpft sich in der ungarischen Literatur an zwei Traditionslinien an, es setzt entweder die akzentuierende Metrik des ungarischen Volksliedes (zB. Gergely Czuczor, Mihály Vitkovics, Károly Kisfaludy usw.) fort, oder ahmt das deutsche Lied nach, wobei es aber das quantifizierende jambische oder trochäische Metrum der Antike mit Reimen verbindet (zB. Pál Szemere, Gábor Dayka, Sándor Vachott usw.). Die Elegie fand in erster Linie in der patriotischen Dichtung Verwendung, aber ihre empfindsame melancholische Stimmung kommt auch in der Familienlyrik vor. Das Genre des Epigramms wurde von jedem Lyriker der Zeit mit Vorliebe verwendet, da man dazu nur einen guten Einfall und eine gewisse Formfertigkeit brauchte. Man könnte sagen, es war das „große“ Genre der kleinen „Meister“. Das Epigramm ist mit einem anderen für den Biedermeier typischen Genre, mit dem Stammbuch-Gedicht verwandt.

Die Stammbücher waren in Ungarn bereits im 18. Jahrhundert verbreitet (die Ursprünge, in der Form der Peregrinationsalben, gehen sogar auf das 16. Jahrhundert zurück)³. Ihre Blütezeit ist jedoch die erste

² Péntes, Balduin: Az úzynevezett „almanach-lira“. [Die sogenannte „Almanach-Lyrik“] Pannonhalma, 1937, pp. 107.

³ Szabó, G. Zoltán: Kőlesey ismeretlen verse egy emlékkönyvből [Ein unbekanntes Kőlesey Gedicht in einem Stammbuch]. In Irodalomtörténeti Közlemények, Jg. 90. 1986. S. 590 – 593.

Hälfte des 19. Jahrhunderts. In dieser Zeit gibt es kaum einen ungarischen Dichter, unter dessen Gedichten nicht solche zu finden wären, die nicht die Überschrift wie „Ins Stammbuch von A.B.“ oder „In Paulinens Stammbuch“ usw. tragen würden. Diese Gedichte vertreten vielleicht die niedrigste Stufe der Literatur, denn sie bauen auf Gemeinplätzen, billigen Weisheiten und sprachlichen Plattheiten. Bei bedeutenden Dichtern kann jedoch auch dieses Genre eine formale Erneuerung und eine inhaltliche Fülle erleben. Die Schöpfer der Stammbuchgedichte sind meistens geschulte, literarisch gebildete Dilettanten. Diese kurzen Gedichte preisen gewöhnlich die Schönheit des Stammbuchbesitzers wenn sie eine Frau ist, oder die Tugenden des Adressaten. Sie enthalten Glückwünsche, und wenn der Verfasser ein junger Mann ist vermittelt der Text eine verblühte Liebeserklärung. (Sie knüpfen sich an ein versunkenes Kulturgut, nämlich an die Troubadourichtung des Mittelalters.) Genremäßig sind sie Lieder oder epigrammatische Gedichte, diese letzteren enthalten meistens Lebensweisheiten, sie besingen die Schönheit der Tugend und daß die Tugend immer ihren Preis erhält. Andere Gedichte huldigen dem Familienglück oder dem großartigen Gefühl der Freundschaft. Sprachlich sind sie langschweflige Ausarbeitungen eines meist trivialen Gleichnisses. Manchmal enthalten diese Gedichte plastische Bilder, überraschende Vergleiche und geistreiche Feststellungen. Die Handschriftenabteilungen der Bibliotheken besitzen zahlreiche Stammbücher aus dem vorigen Jahrhundert, diese sind aber von der wissenschaftlichen Forschung bisher kaum beachtet worden. Publiziert sind fast nur jene Gedichte, die die bedeutenden Dichter auch in ihre Gedichtausgaben aufgenommen haben. Die Stammbuch-Lyrik, die zwar weniger literaturgeschichtlichen viel mehr einen geschmack- und kulturgeschichtlichen Wert darstellt, würde eine gründliche Untersuchung verdienen, denn diese könnte unsere Kenntnisse über die Dichtung der Biedermeierzeit wesentlich erweitern und konkretisieren.

DU « MENSONGE ROMANTIQUE » :
LA « FABULEUSE RÉALITÉ »

Traitement du réel dans le récit ambigu
de Théophile Gautier (II)

JEAN LACROIX
(Montpellier)

II. FONCTION DE L'ART DANS LE RÉCIT

Dans ses multiples manifestations de création constamment renouvelée de formes, sous son aspect ludique de diversion fantasmagorique, l'art compose avec la matière « romanesque » des nouvelles et des contes.

En premier lieu, l'Art ou les arts assure(nt) un enrichissement polyphonique dont un exemple éclatant sera fourni par le mythe de l'Italie.

— Les arts associés

Dans la production friande de « romanesque » de Théophile Gautier, l'association art pictural — art musical dénote d'abord la vocation artistique au plein sens de ce terme de la prose de ce conteur. *La Cafetière* en est sans doute l'exemple le plus probant. Dans le conte, le sujet du tableau commande et détermine la nature de la scène d'animation qui s'ensuit et dont le « thème » est le concerto italien : le continu de la trame entre en combinaison avec la tension équilibrée du concerto. Bien plus, le dessin « automatique » exécuté « après coup » par le narrateur (à la suite de son état hypnotique) recrée l'objet (la cafetière) qui était par et dans ses métamorphoses à l'origine du rêve-et-de-l'histoire.

Parfois, même en situation métaphorique autonome, la référence musicale, seule, comme par ailleurs la référence picturale isolée n'excluent pas, bien au contraire, un gonflement temporel — par contraction ou distension — de l'histoire relatée. Dans la *Cafetière*, la structure mélodique¹ et les harmoniques d'un phrasé, perçus « en raccourci », évoquent, culturellement le mythe des trilles du Diable de Tartini ; ou bien, prise cette fois non plus insolément mais globalement, une somme d'œuvres musicales trouve sa pleine figuration unitaire dans un condensé fulgurant (*Club des Hachichins*).

¹ E.T.A. Hoffmann, *Nouvelles musicales*, préface de Marcel Schneider, trad. de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac, Bibliothèque cosmopolite, Paris, Stock, 1984.

Ainsi au « déluge de notes, de trilles si pressées et de gammes ascendantes et descendantes, si entortillées et si inconcevables que les démons eux-mêmes n'auraient pu deux minutes suivre une pareille mesure », dans la *Cafetière*, font écho les « trente opéras en dix minutes », qui constituent la performance du drogué du *Club des Hachichins*.

Quand à la seconde référence (picturale), elle participe du même processus de réification. Le tableau « réalise » la fusion de l'observateur intégré au sujet peint et envoûté par la magie de ses composantes (couleurs, lignes, volumes...) et du peintre totalement investi par l'œuvre extériorisée sur la toile. D'un côté, les sujets peints (*La Cafetière : Omphale*) quittent leur encadrement et revêtent leur identité — pirandellienne avant la lettre — de personnages phantasmatiques; de l'autre, un sujet pictural en gestation, encore in-forme, s'altère et accède au statut d'objet autonome, à la fois sujet et objet d'histoire, et institue un nouveau type de relation avec son créateur (le peintre Onophris) impliqué dans l'acte de peindre et frustré d'une vie qui lui échappe.

L'art, on le constate, entre dans la fiction comme principe actif double, tout à la fois d'inflation et de déflation du récit porteur de (la) fiction picturale, musicale.

Par là-même, né de la vie « qui ne le quitte pas », c'est de la vie qu'il engendre, une sur-vie.

— L'art comme survie

Absolutiste, l'art converge sur la mort qui préside au déroulement de la fiction et concrètement achève un très grand nombre de récits chez Gautier; mort vécue comme spectacle chez Clarimonde la bien-nommée, cette « morte amoureuse » deux fois défunte et deux fois ressuscitée ou mort relatée c'est-à-dire différée sous forme de nouvelle (*ibid.* p. 102); mort bien réelle, biologique et historique, comme c'est le cas dans *La Morte amoureuse* précédemment citée et dans *Arria Marcella*, dans les deux cas objectivement constatée, ou, à l'opposé, mort purement fictive et idéalisée pareille à celle de Carlotta à la fin de *La Pipe d'opium*, à qui le narrateur accorde en surcroît d'existence... artistique!

Car l'art s'intègre à une poétique de l'identification et de la dépossession, de l'extériorisation et de l'intériorité que véhiculent un certain nombre d'expériences (amoureuse, artistique précisément, ou celle — tragique — de la mort même): « sortie de l'âme » pour le peintre-poète Onophris; « sortie de l'atmosphère terrestre » aussitôt source de conflits avec l'autorité scientifique de Newton, dans *Une visite nocturne*; « tentative de sortir du temps et de la vie », immédiatement après une visite à la statuaire antique sous la figuration matérielle de la Vénus de Milo (*Arria Marcella*) comme aussi de « voler hors du temps et de l'espace » lors du rêve d'amour concrétisé et du pacte éternisé entre Octave et la belle pompéienne.

A l'opposé de telles expériences tentées et souvent réussies, que d'expériences plus difficiles et sources de tourments! Ainsi se présente l'épreuve de réincarnation de Clarimonde: qui confesse en ces termes les affres d'une telle épreuve: « que de peine mon âme rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté a eue, pour retrouver son corps et s'y réinstaller »!

Ce sera également le cas d'Arria Marcella qui s'efforce de « rentrer dans la vie antique » c'est-à-dire de réaliser cette fois l'identification totale à une époque « antérieure ». Non sans mal toutefois.

Que ce soit dans un sens ou dans l'autre, l'art se rapproche ainsi de la magie et s'assimile littéralement à une drogue (opium, café, haschich et autres ingrédients qui constituent la source littérale des contes), drogue qui a l'effet opérant d'une foyer permanent de vie et même de survie (cas-limite d'Arria Marcella). L'art oscille entre un risque objectif d'oubli (en égard à l'écoulement d'une durée restrictivement humaine) et un ferment subjectif d'oubli (oubli de la réalité environnante) pour qui sait lire et interpréter les apparences : . . . « C'est-à-dire les merveilles d'Art, matérielles images de l'oubli et que le temps déploie sur les plus belles choses ». (*Arria Marcella*).

L'emploi même du mot « poésie », mot-clé, nous fait mieux comprendre sa nature et sa fonction dans la poétique du récit de Gautier. Poésie non point *ex nihilo* mais conçue dans le cadre d'une intégration culturelle explicite d'œuvres, d'auteurs ou de protagonistes convoqués, isolément ou collectivement, que Gautier propose dans la plupart de ses récits mais dont il sait aussi diverger d'un œil critique, même quand il paraît adhérer à un « style » (celui des Contes d'Hoffmann, *Onophrius*), à un modèle de héros (Jean-Paul), à une technique du dédoublement (comme chez Chamoiseau avec son Peter Schlemihl) ou encore à un genre, celui nocturne et sépulcral de Young et de Gray. Poésie « en situation » non seulement au regard d'une tradition et de codes littéraires mais aussi et surtout — cas typique d'Onophrius, conte et personnage de conte poétique — au regard d'une genèse, d'une mise en forme de l'irrationnel.

Car il existe un négatif de la poésie que Gautier rejette et qui consisterait à parodier le réel, semblable à cette pseudopoésie qui se « déroule » (littéralement) en contrepoint de la folie d'un bal — Onophrius transformé en « pauvre poète », paralysé par une « chaîne magique » — et tenu d'objectiver une caricature de littérature : « Il lui fallait continuer à cracher cette odieuse mixture en friperies mythologiques et en madrigaux quintessenciés . . . les pensées neuves, les belles rimes d'Onophrius diaprées de mille couleurs romantiques se débattaient . . . le pauvre poète était à la torture ».

Littérature mécanique et réduite à un pur jeu de formes et de genres sans commune mesure avec une poésie « en acte » qui serait création consciente des réalités de l'inconscient. De là, la polémique, ouverte ou latente, déclarée à cette réduction abusive et déformante, soit chez un personnage (l'oncle du narrateur d'Omphale détracteur de la littérature face à la vocation autobiographique du « conteur fantastique », soit chez l'auteur qui souligne les difficultés d'expression d'une part : . . . « et en disant cela avec une éloquence d'expression et une poésie qu'il n'est en mon pouvoir de rendre . . . » et d'autre part, la distance qui sépare la vraie poésie (vécue) de la fausse (formelle et abstraite) ; « elle parlait en vers d'une beauté merveilleuse où n'atteindrait pas les plus grands poètes éveillés ».

Rien de moins surprenant, dans ces conditions, que le signe visuel, objectif et fantasmagorique en même temps, l'œil, puisse être qualifié de « poème » : « ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant ». Autrement dit un œil-miroir (miroir, objet magique par excellence),

l'œil organe de la voyance (l'« inward eye » des Lakistes), bref l'œil imaginaire décelant, dans le détail, un ferment de métamorphoses.

L'imagination, de fait, s'impose comme la faculté primordiale et exclusive de l'activité de l'esprit, destructrice et reconstructrice du monde réel : ... « qui l'eut consolé de ses malheurs imaginaires, les seuls réels pour lui qui ne vivait que d'imagination ». Tel est le commentaire de l'auteur à l'adresse du « poète-voyant » Onuphrius pour qui l'imagination s'avère le plus puissant adjuvant, sollicité en permanence, avec ses excès et ses outrances : « échauffée et dépravée » ou surexcitée par des moyens factices. Mais cette imagination, contrôlée néanmoins, confine à la folie sans pour autant y succomber. C'est que le travail poétique se réalise dans et par le mot qui, dans *La Morte amoureuse*, « retranche le héros », momentanément, du monde des vivants et qui, dans *Arria Marcella*, surajoute au théâtre la figure de la Belle défunte ; par le mot et aussi par le chant lié à l'incantation magique : néfaste comme ce chant émis par l'étranger maître-chanteur du *Chevalier double* dont le narrateur dénonce la toute-puissance pernicieuse auprès d'un public féminin ; en guise de dénouement, un avertissement vise « ces poésies enivrantes et diaboliques » ; ou, à l'opposé, il s'agira d'un chant et d'une incantation bénéfiques comme il ressort de la célébration mélodieuse des ruines au coucher du soleil au moyen « de ces cantilènes populaires en mode mineur dont le charme est pénétrant ».

III. TECHNIQUE DU RÉCIT

Présent et absent, actif et passif, le Je du narrateur orchestre et subit les règles de mise en scène lors de fréquentes interventions dans le récit (de sa part) et grâce à toute une série de points de repère (mis en place par l'auteur).

Intervention d'abord dans la logique progressive de l'ordre des phénomènes : intervention expliquée (fin de *Club des Haschichins*), attestation de véracité contre la folie (*La Cafetière*), protestation de vraisemblance (*Omphale*).

Intervention aussi dans la confrontation constante du réel avec toute une phénoménologie d'« états seconds », à commencer par le rêve dont le surgissement est fonction du sommeil et dont les modalités diversifiées établissent la complexité du fonctionnement dans l'histoire : rêve senti comme rêve, de manière restrictive (« du moins dans mon rêve »... *Omphale*) ; rêve confronté à une expérience onirique ; « jamais, même en rêve, rien d'aussi parfait » ; rêve assumé comme tel en son déroulement et en sa logique autonomes : « je baissai les paupières, bien résolu à ne plus les relever pour me soustraire à l'influence des objets extérieurs ». (*La Morte amoureuse*)

Etats seconds aussi que ces hallucinations qui entraînent « une transposition complète du goût » et altèrent la manière de sentir et de penser : « je venais de naître à un nouvel ordre d'idées » ; états seconds encore tel le somnambulisme « où la réalité me servait — confesse le „patient" — de point de départ aux magnificences de l'hallucination » (*Le Club des Haschichins*) ; état que corrobore celui de la *Morte amoureuse* : « J'entrais tout éveillé dans un état pareil à celui du cauchemar... »

Et de l'immixtion graduelle de la réalité dans le rêve, affecté alors du double coefficient d'« une vie bicéphale », jusqu'à l'adhésion totale à

sa logique intrinsèque, c'est toute une mise en scène dramatique d'états mentaux complexes qui font coexister le normal et le pathologique. Autant d'actes opératoires effectués par un je à l'intérieur du récit subissant même les altérations du discours qu'il produit : « Et depuis ce temps, comme je n'eus plus la conscience de ce qu'ils faisaient, il faudra vous contenter pour cette fois du récit de mes simples impressions personnelles » (*Le Club des Haschichins*).

Un tel je entretient et subit des phases alternées ou simultanées d'activité et de passivité : ambiguïté encore.

— L'activité se manifeste essentiellement dans un désir de lucidité préalable (ou *a posteriori*), dénonciatrice de l'illusion d'optique parfois dévolu à un témoin extérieur à l'histoire comme ce membre du *Club des Haschichins* « qui n'avait pas pris part à la voluptueuse intoxication, chargé de surveiller la fantasia et d'empêcher de passer par les fenêtres », personnage symptomatiquement qualifié de « voyant » (ou... d'adepte sobre) ; le cas-limite pourra même résider dans un changement radical de perspective entre observant (le narrateur « moderne » d'*Arria Marcella*) et l'observé (« personnage » de l'imaginaire, en tant que bouvier antique « sorti » des ruines de Pompei). Productrice de tension, la lucidité l'est aussi : « appel désespéré aux forces de mon âme » (*Le Club des Haschichins*)... « il redouble donc d'attention et finit par découvrir » (*Onuphrius*).

Une telle activité *a priori* se heurte fréquemment à l'inexplicable : « Je n'ai jamais pu m'expliquer cette circonstance qui, du reste, n'était rien à côté des étranges choses qui me devaient arriver » (*La Morte amoureuse*).

Elle peut être aussi motivée par le doute suspensif comme dans *La Pipe d'opium* : « (je me demandais)... si je n'étais pas le jouet de quelque illusion et si tout ce qui se passait n'était pas un rêve ».

Dans ce même récit, le doute peut fort bien tourner à l'obsession : « malgré la facilité que l'on a en rêve d'admettre comme naturelles les choses les plus bizarres, tout ceci commençait à me paraître un peu louche et suspect ».

L'activité peut être aussi décalée par rapport au phénomène et déceler après-coup le caractère fragmentaire de la reconstitution, se ressentant d'un malaise qui est celui du discontinu : « il y a ici une lacune dans mon rêve... »

Au contraire, elle peut fort bien soumettre à l'exhaustivité d'une analyse de type scientifique l'étrangeté de certaines situations : « je ne pouvais croire que j'avais rêvé, dès que j'ai pu rappeler mes idées, je repassai en moi-même toutes les circonstances ».

Enfin, il lui arrive d'opposer au décalage conscient de son « audace » l'ambiguïté laissée au compte d'une accumulation indifférenciée d'hypothèses soumises bien à tort au crible d'« explications et de raisonnements », parallèlement à l'apparition « en abyme » de métamorphoses telles que le bouvier « sorti » des ruines, ou le théâtre de Plaute « sorti » du cadre et la femme « sortie » de la scène jouée, en dépit de l'attitude résolument neutre d'Octavien : « Il ne cherche pas à se l'expliquer : il a accepté sa présence comme dans le rêve on admet l'intervention de personnes mortes depuis longtemps ce qui agissait pourtant avec les apparences de la vie... D'ailleurs, son émotion ne lui permettait aucun raisonnement ».

Tout n'est pas qu'activité, loin de là : une passivité se fait jour que la fiction manifeste à double signification.

— Passivité dans la stupeur ou dans l'émerveillement confinant au refus ou dans l'impossibilité de reproduire ou de définir un état (*Club des Haschichins*), un objet (*La Cafetière*) en déléguant un pouvoir de retranscription à la chimère « d'une sténographie magique » (*Club des Haschichins*).

Pareillement obsédante est la constatation réitérée d'une aboulie, dans le *Club des Haschichins* : (« Une force inerte et morne m'entraînait »), confirmée aussi dans *La Cafetière* (« ... conduit par quelque chose qui agissait en moi sans que je pusse m'en rendre compte »), réaffirmée justement dans le langage de *La Morte amoureuse* : « La violence que ma langue faisait à mon âme ... Une force occulte m'arrachait malgré moi les mots du gosier ».

L'aboulie notée à plusieurs reprises, Gautier le rappelle, a parfois son siège dans le regard lui-même : « Je regardais d'un œil paisible, bien que charmé ... »

Même lorsque le sujet semble pouvoir se dégager d'une telle emprise qui subjugué les facultés (visuelle, orale) et frappe d'asthénie la personnalité dans sa totalité, la force d'inertie demeure, que souligne davantage la prise de conscience d'un interdit radical : la Morte amoureuse le confesse en ces termes : « Quoique toutes ces visions fussent involontaires et que je n'y participasse en rien, je n'osais pas toucher le Christ avec des mains aussi impures et un esprit souillé par de pareilles débâches réelles ou rêvées ».

Car, en fin de compte, c'est d'une passivité recherchée, dérivée d'une apereception de la vanité de toute réaction, que naît le glissement vers le rêve dans lequel le sujet assiste et consent à l'abolition de son moi conscient, qui équivaut à une abdication volontaire de la raison analytique et discursive : « Ne comprenant rien à ce qui lui arrivait, Octavien ravi au fond de voir un de ses rêves les plus chers accompli ne résista plus à son aventure, il se laissa faire à toutes ces merveilles sans prétendre s'en rendre compte ... » pour établir, plus loin, une conduite définitive : « il avait décidé de ne s'étonner de rien ».

Un telle passivité diffère, on s'en rend compte, de la facile passivité par envoûtement qu'une féerie intégrale eût entraînée.



Activité et passivité du je de narration informent dramatiquement la discours jusqu'à la fin qui se présente elle-même comme ouverture sur un débat insoluble ; en établissant la primauté d'une surréalité au détriment de la réalité, tridimensionnellement restrictive et psychiquement dérisoire, chaque récit, chez Gautier, tend vers un choix terminal re-proposé plus que définitivement dénoué. Choix dont l'aspect antinomique apparaît dans le diptyque ci-dessous, qui révèle que le message repose, avec insistance, le même dilemme : vie réelle v/s viercée (*Club des Haschichins*) : vivre vs regarder vivre (*Omphale*) ; égocentrisme vs communication et extroversion, ou encore détachement vs enracinement (*idem*) ; bonheur rêvé vs bonheur vécu (*La Cafetière*) ; retour impossible vs éternel retour (*Omphale, Arria Marcella*).

Apparemment, la fin sanctionne un retour du rationnel, à la raison, à la lucidité (*Club des Haschichins*) mais sans pour autant que soit atté-

nué, dissipé, le malaise de l'écrit ; de cette écriture toujours sentie « en acte » dont la fascination réside précisément dans le fait qu'elle est menacée — y compris dans son surgissement — par un double risque : celui de l'ineffable et celui de la folie.

La première de ces menaces pèse sur la coporité de ses héroïnes (*Onuphrius*, p. 51, *op. cit*) et porte atteinte à la survie de la création littéraire comme chez ce poète de *La Morte amoureuse* qui « laissait rouler dans le feu le manuscrit unique de son plus bel ouvrage ».

Chaque récit propose (et se propose) comme un instant de création : comme un acte de naissance visant à briser les liens de cadres trop figés où s'enferme et s'asphyxie la condition humaine (et tout poète singulièrement) et où se stérilisent toute pensée créatrice et tout élan vital : l'art dans le tableau, la religion dans le séminaire, la morte elle-même (fût-elle métaphorique) dans son tombeau. Acte de naissance par conséquent du peintre face à sa toile (sujet et ... objet d'*Onuphrius*), du prêtre face à Dieu et au monde (sujet et objet double de *La Morte amoureuse*), du visiteur-poète-archéologue face à l'Art (acteur et spectateur de *Aria Marcella*), acte de naissance qui s'effectue en présence d'« êtres de lumière » comme Clarimonde ou Omphale.

Car c'est en définitive un rapport constant de lecture confrontée à l'écriture qui produit la tension dramatique du récit chez Gautier ; toutes deux traquées par le regard, tenues sous le regard, semblables à cette fascination du personnage d'*Omphale* enquêteur-limier des lectures d'autrui (« je suivais tes lectures... »).

Par la lecture en effet, s'opèrent et fusionnent l'intérêt sympathique et l'influence magique au sein de la communication des « esprits », dans un rapport mimétique de subordination ou de domination. Ainsi s'expliquent la confrontation *bifrons* du prêtre (authentique) Sérapion et de l'abbé Romuald (prêtre « double ») au sujet de l'enquête du premier nommé sur les « lectures favorites » du second pour qui la lettre incarnée par Francesca da Rimini (*Enfer*, V) devient proprement péché contre l'esprit.

Quant au second risque — celui de la folie —, il ne va pas sans menacer la subjectivité et la créativité du personnage mais en même temps la constructivité narrative du récit. La folie représente donc le risque permanent produit par le récit dans sa dualité organique, le risque assumé, conscient, du narrateur auteur et sujet du récit, portant le mode dans un regard qui est lui-même transitivity et transparence. De le, dans les récits de Gautier, l'émergence de signes de contrôle du bon fonctionnement du discours : « ... doutant de moi-même et me pinçant pour savoir si je veillais ou si je dormais... » ou encore : « il se demanda s'il dormait tout debout et marchait dans un rêve... ».

C'est pourquoi l'Art doit rester maître du jeu dans la relation ambiguë qu'il entretient avec une dualité existentielle : « Je ne crois pas avoir un seul instant touché à la Folie... J'ai toujours conservé très nettes les perceptions de mes deux expériences... ».

L'Art, de ce fait, constitue un véritable pari qu'*Arria Marcella* exprime avec force : « Il s'interrogea sérieusement pour savoir si la Folie ne faisait pas danser devant lui ses hallucinations mais il fut obligé de reconnaître qu'il n'était ni endormi ni fou... ».

L'Italie, à cet égard, constitue un terrain idéal, particulièrement propice au déploiement de l'enjeu artistique.

IV. LE MYTHE DE L'ITALIE

Parmi ces arts, la peinture, chez le poète d'*Emaux et Camées*, occupe une place de choix, nous l'avons déjà vu : art de voyant, elle assure la primauté de l'œil soucieux de restructuration des formes, des lignes et des couleurs inscrites dans la réalité extérieure et transfigurées dans un cadre autonome : lumière de Rembrandt (*Onuphrius*), prégnance des formes de Van Dyck (*ibid.*) ou pastel de Watteau (*La Morte amoureuse*).

Dans tous ses récits — nouvelles ou contes — Gautier se montre particulièrement sensible à un « style » (rococo, sous-titre d'*Omphale*) ou baroque sur la voie d'un couplage des arts, ibérique et transalpin (*Club des Haschichins*), associant la notion de cadre (« en creux ») à celle de tapisserie et étendant une technique comparative au type (physique) ainsi qu'à une typologie plus vaste, « raciale » qui n'est pas sans rappeler les préoccupations de Gobineau. Ainsi, dans *Le Chevalier double*, Théophile Gautier oppose les ardeurs de la passion italienne (« filles d'Italie dorées par le soleil et blondes comme l'orge ») à la froideur et à la marmoréenne beauté des filles du Nord (« blanches vierges du Nord »).

Peinture et poésie se rejoignent ; et Gautier tente de les confondre dans un souci de dépassement d'une signification trop exclusivement spécifique de chacun de ces « arts », même lorsque l'effort conjugué de leurs adeptes respectifs n'aboutit pas à approcher « la fabuleuse réalité » comme dans *La Morte amoureuse* : « Les plus grands peintres (...) poursuivant dans le ciel la beauté idéale n'approchent pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète, ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée ... ».

Dans le cas contraire, peinture et poésie confrontent leurs valeurs « stylistiques » comme dans ce portrait d'Onophrius pour lequel Gautier convoque « le gothique de Giotto » et la raideur, la rigueur dantesques.

Mais la peinture, pour essentielle qu'elle apparaisse au cœur de la genèse littéraire, n'éclipse pas pour autant le prestige « actif » d'autres formes luxueuses et précieuses que libèrent l'artisanat de la verrerie et de l'« incision » ; artisanat que symbolisent deux villes-Etat, Venise et Florence, dont il est aisé de suivre les repères-signes d'un récit à l'autre : telle cette « grande glace de Venise » de l'atelier d'Onophrius⁵, telle encore celle du pavillon Louis XV de l'oncle d'Omphale qui se « réduit » au « petit miroir de poche » de Venise de *La Morte amoureuse*, et qui associent leurs dimensions antithétiques et leurs effets identiques pour faire littéralement « surgir » le mythe de Venise. Le cadre culturel vénitien est ainsi tout à fait à la mesure de la passion extravagante de Romuald et de Clarimonde qui allie sémantiquement deux natures, érémitique et mondaine. Il en ira de même pour l'usage décoratif et onirique qui est fait du « bronze florentin » dans *Le Pied de Momie*.

De la sorte, le procédé de miniaturisation contrebalance heureusement l'agrandissement épique et la démesure féérique, et devient en mesure

⁵ Au sujet du rôle de Venise dans la convention littéraire, voir Walter Pabst : *Salan und die allen Götter in Venedig. Entwicklung einer literarischen Konstante* (in *Euphorion*, XLIX — 3, Heidelberg, 1955), Voir également Thiberger, *Le climat italien réussit à la nouvelle* (chapitre : l'espace), in *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, thèse, Minard et Belles-Lettres, Paris, 1980.

de récupérer, d'analogie manière, l'artisanat de l'incision (*Club des Haschichins*) avec cette « pointe » de Piranese que le narrateur — auteur désire revendiquer comme objet artistique bien autant que comme instrument de substitution de la plume de l'écrivain.

A un second niveau figuratif et symbolique, le texte de Gautier intègre deux formes dérivées analogiquement et thématiquement du tableau : la tapisserie autre forme de toile, et la mosaïque forme comparable à la touche du pinceau. Tapisserie et mosaïque revêtent aussi bien l'une que l'autre une valeur exemplaire de représentation et de transfiguration de la réalité artistique : tapisserie à sujet (et ... objet du récit d'*Omphale* incluant même, au second degré, l'objet de la « quenouille d'Hercule ») ; tapisserie accordant sa texture à la tessiture d'un « concerto italien » dans *La Cafetière* ; tapisserie, encore, présidant aux destinées de la causerie — conversation, comme bien plus souvent ce sera le cas chez Barbey d'Aurevilly et, beaucoup plus tard, chez un Henry James⁶.

En ce qui concerne la mosaïque, elle sert admirablement la puissance d'illusion du récit « romain » d'*Arria Marcella* : elle est magnifique source d'inspiration pour la beauté créatrice : répondant horizontal du plan vertical des surfaces du tableau et de la tapisserie, la mosaïque antique pompéienne appelle, par mimésis, l'évanouissement d'Octavien réalisant de la sorte le paroxysme d'une identification « alchimique » à l'objet d'art. En effet, commencé par une simple connivence matérielle (la promenade dans les ruines comme ailleurs la croisière dans les îles ou la descente dans les gouffres), le phénomène d'identification s'est progressivement enrichi de toute une série d'approches mimétiques de reproduction telles que copies de peintures, relevé d'inscriptions (artistiques ou ... amoureuses) ou autres amorces de déchiffrement.

Enfin, à un troisième niveau, complémentaire des deux précédents, intervient une re-présentativité au double sens de figuration individuelle et collective mise en évidence par tout un jeu de présence/absence, d'essence/apparence, de vide et de plein, tout un jeu également de répétition/renouvellement des formes. A ce niveau se manifeste la pantomime, art par excellence gestuel, art complexe spatio-temporal combinant des métamorphoses de substitution et de juxtaposition⁷. La pantomime aussi est par Gautier intégrée au récit ; occasionnellement personnifiée par l'un de ses plus prestigieux interprètes de l'époque, le mime Debureau⁸, elle figure aussi dans l'image collective d'un « théâtre épuré » ou dans le surgissement de « types » et de « masques anonymes » : ceux de la *Commedia dell'Arte* évoquée dans la « cohue napolitaine » du *Club des Haschichins* ; ou encore dans ce théâtre « de diorama à l'antique » — invention de la période romantique — qui est l'image parodique, sous sa forme dégradée, du « ballet ».

Ainsi le mythe italien, chez Gautier, sert des ambitions artistiques et culturelles de régénération du récit, que ce récit se nomme « nouvelle » ou qu'il soit désigné sous une affabulation d'une autre nature, le « conte ».

⁶ Chez Barbey d'Aurevilly, cf. Jean Lacroix, *Une forme nouvelle de récit : le « langage de la conversation » chez Barbey d'Aurevilly*, in *Analele* (Univ. Al. I. Cuza, Iași), sect. III, 1983, t. XXIX, pp. 11 — 26.

⁷ Voir ce que Cocteau disait du mime : « un moissonneur d'espaces ».

⁸ On se souvient que le célèbre mime de l'époque romantique est l'un des héros du film de Marcel Carné, *Les Enfants du Paradis* (1945).

CONCLUSION

Cette conclusion pourrait être placée sous le signe du vocable « romantique » qui, en ces rares occurrences, atteste néanmoins visiblement la présence d'une intense activité spirituelle tendant à travestir la réalité par le récit : signe d'une dynamique morale non dépourvue d'exagération (Onuphrius « Jeune France et romantique », signe aussi d'une coloration fantasmagorique (« les belles rimes » du même personnage « drapées de mille couleurs romantiques »), signe également d'un « charme » et d'une bizarrerie proche d'un délire contrariant le processus de la logique normale : l'effet était charmant, bizarre et romantique ».

Autant de significations qui tendent à constituer le noyau d'une poétique de l'évasion ou qui visent à fonder, comme il est dit dans *Les deux acteurs*, un « climat psychique » : promenade au crépuscule, soirée d'hiver (rude poésie) par quoi s'ouvre l'imaginaire des *Deux acteurs* et du *Club des Haschichins*.

A « romantique » s'oppose monde « positif » (*Onuphrius*) ou encore prosaïsme : des attitudes ou de regard (blasé de la « paire d'amis » d'Octavien), du comportement similaire sous des apparences antinomiques comme la prétendue stabilité au sein du mariage (fin d'Octavien) à laquelle répond, en écho, l'instabilité tout aussi stérile des lines passionnels de Jacinthe (fin d'*Onuphrius*).

Mais de quelles « réalités » s'agit-il ?

En premier lieu et quoique allusivement, de celles qui renvoient à l'idéologie de l'époque : idéologie de rupture qui éclate dans le divorce entre progrès technique et progrès moral. De là, la valeur emblématique de 1845, de « cette époque d'agiotage et de chemin de fer », point polémique qui réussit à se glisser dans le cercle d'initiés de *Club des Haschichins* ; ou encore ce « siècle d'incrédulité » vilipendé dans *Onuphrius*. Bien plus grave, parce que viciant fondamentalement une manière de voir, un art de la vision, est ce goût bourgeois des visiteurs qui les pousse à priser la sensationnel qu'*Arria Marcella* stigmatise de la sorte : « Les hôtes n'appartenaient pas au genre mystifiable des philistins et des bourgeois » (*Arria Marcella*).

Mais au-delà, et de manière plus essentielle encore, Gautier auteur de récits dénonce les atteintes portées au problème de la langue et à la communication en opposant le latin scholastique (*Arria Marcella*) des Universités du XIX^e siècle, langue morte des forts-en-thème, au latin langue vivante ressuscitée dans la bouche de la Pompéienne ; mieux même, au sein d'un espace à la fois clos et ouvert, lieu par excellence de création et de récréation du langage, en opposant le théâtre *in vivo* à l'antique, scéniquement et dramatiquement revivifié par la comédie d'un soir, à cette caricature du Théâtre qui écarte sous les lignes qui vont suivre : « les émanations fétides (qui) vicient l'atmosphère de nos théâtres (sont) si incommodes qu'on peut les considérer comme des lieux de toiture et il trouve que la civilisation n'avait pas beaucoup marché ».

Que, par le biais du théâtre, lieu figuratif et rhétorique de reconstructions de l'espace et du temps, Gautier reprenne temporairement ancrage dans la réalité contemporaine, rien de plus naturel lorsque, par ailleurs, courtes mais significatives seront les réalités autobiographique-

associant en un contraste voulu (dans *Omphale*) une vocation de « conteur fantastique » à une profession de feuilletonniste (dans *La Pipe d'opium*) et de critique de théâtre.

D'une technique du discontinu (le fractionné du feuilletonniste) et d'un regard critique, dépendront aussi et en fin de compte les réalités se rapportant au lecteur-témoin, et au narrateur par la même occasion, dont les présences se porteront garantes de l'invéraisemblance des métamorphoses (*Onuphrius*), d'une authenticité historique aisément vérifiable (l'autorité vivante d'Alphonse Karr intervenant dans *La Pipe d'opium*) ou encore d'une identification de la vision et de la personne de Carlotta.

Nouvelle et conte, dans ce cas-là, seraient-ils l'apanage d'un conservatisme tendant à occulter l'Histoire au maximum? Ne se trouveraient-ils pas réduits à servir de scène au théâtre des passions, à une représentation de l'imaginaire incluant des chimères rétrospectives dans un récit prospectif? Genres prétendument populaires, nouvelle et conte ne seraient-ils pas réservés, dans leur genèse comme dans leur message, à un public choisi, les *happy few* de stendhaliennes résonances, pareillement à cette Arria Marcella qui flotte « invisible parmi les yeux grossiers » et à sa figure matérielle « qui ne disparaît que pour les regards vulgaires »?

Quoi qu'il en soit, nouvelle et conte paraissent unir leurs destinées de « genre mineur » dans l'ambiguïté de leur fin, à la fois radicale et relative, dans leurs efforts de dépassement du cadre limité de la « petite histoire » et contraignant de l'Histoire *tout court*, pour déboucher sur une « fabuleuse réalité ».

Ce qui expliquerait, sans doute, le rebondissement *in extremis* d'une poésie en sursis telle que l'appelle de tous ses vœux le narrateur d'*Onuphrius* : « N'est-ce pas, lecteur, que cette fin est bien commune pour une histoire extraordinaire »?, ou encore celui d'*Arria Marcella* : « Le triste dénouement de sa bonne fortune fantastique n'en détruisait pas le charme ».

Marlène ALBERT-LORCA, *L'ordre des choses. Les récits d'origine des animaux et des plantes en Europe*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1991, 314 p.

Les récits étiologiques ont souvent été lus comme des témoignages d'un état culturel antérieur au christianisme. Un examen quasi-exhaustif, comme celui qu'entreprend Marlène Albert-Lorca, montre qu'il n'en est probablement rien, et que le folklore des espèces végétales et animales est en grande partie redevable soit au christianisme, soit à une « curiosité » naturelle qui pousse les hommes à inventorier et à classer les êtres de leur environnement. Les animaux sont presque toujours classés en « bêtes du Bon Dieu » et « bêtes du Diable ». Il est significatif aussi que les récits qui distinguent de nombreuses espèces de poissons se rencontrent chez les pêcheurs de la Méditerranée, ou que les plus nombreuses légendes ayant pour sujet l'origine des différents oiseaux sont racontées plutôt par les femmes, meilleurs gardiens de la tradition, que par les hommes, qui seuls exercent les métiers de chasseur et d'oiseleur. La prééminence des oiseaux sur toutes les autres espèces est d'ailleurs sensible dans tous les corpus, depuis Aristote jusqu'à Oskar Dähnhardt et Joan Amades.

La forme d'un récit étiologique comporte trois sections obligatoires : la mise en contexte et la présentation, l'énoncé de l'opération causale dont l'effet est le « trait remarquable » de l'espèce en question, enfin la justification et la « validation empirique du récit en référence à l'état actuel de la réalité » (p. 21). Afin d'« expliquer » tel ou tel caractère de la plante ou de l'animal, on l'anthropomorphise certes, mais on interprète en même temps le cosmos comme un ensemble d'intentions efficaces, réalisées dans l'aspect actuel de la faune et de la flore, et qui déterminent chez l'homme un système d'attitudes. L'horreur qu'on éprouve pour la salamandre, être parfaitement inoffensif, le respect pour le rouge-gorge ou pour le poisson appelé « coq » ou « saint-pierre » tirent leur source entièrement des récits étiologiques qui les introduisent à l'attention de l'homme. Pour une bonne part, l'affectivité humaine face à la nature se trouve déterminée par ce genre de textes, et non par une expérience directe.

En même temps, un autre texte, la Bible, et surtout l'Évangile, sert de point de départ aux récits étiologiques. La vie du Christ, notamment la Nativité, la Fuite en Égypte, la Passion, le Voyage de Jésus sur la terre en compagnie des apôtres, motive par ses épisodes divers l'apparence, le comportement et les propriétés des espèces. On abat les animaux ou on les épargne selon qu'ils ont aidé ou non le Christ au cours de son Incarnation, et la même attribution mythique rend compte de la fertilité des plantes, de leur goût ou de leur parfum. Ces histoires s'ouvrent sur une théodicée, dont le but est de montrer le bien ou le mal tel qu'ils se trouvent dans le monde visible.

En examinant la question du prétendu « dualisme » des légendes étiologiques, écho lointain du catharisme ou du bogomilisme, Marlène Albert-Lorca montre qu'il existe « entre les conceptions hérétiques et les récits de création une différence essentielle : aucune des traditions orales recueillies en Europe ne vise à opposer la matière à l'esprit » (p. 137). Malgré une possible influence de mythes non-chrétiens (en Russie par exemple), on devrait sans doute renoncer à chercher une continuité cachée entre des courants de pensée religieuse qui ont pu agiter les masses européennes à diverses époques et les récits du folklore actuel. Plus intéressante est la question de la permanence ou de la circulation de narrations qui se retrouvent dans des aires isolées (Bretagne et Roumanie) ou sur des durées très longues (dès les temps d'Aristote ou d'Élien), et dont le mécanisme de transmission mérite une investigation.

Un chapitre à part est consacré aux « maudits », surtout le coucou et la belette, dont le folklore est étudié dans tout l'Europe, avec une insistance spéciale sur les Balkans. Le coucou est un mari cocu en Occident, une femme qui pleure son conjoint en Sud-Est ; son nom est associé sans doute dans les pays slaves à la vieille racine *kuka*, connotant la tristesse, la solitude et l'ennui. Les « maudits » sont in mangeables (les « bons animaux » étant soit ceux qu'on consomme, soit ceux qu'il est interdit de tuer malgré leur goût probablement délicieux), et seuls les groupes marginaux, comme les Tziganes, les juifs ou les étrangers sont réputés les apprécier.

Dans l'ensemble, cet ouvrage pose la question du sens dans une optique lévi-straussienne, insistant sur les liens de solidarité qui unissent les représentations et qui en font une trame s'étendant à tout le monde phénoménal. L'interprétation est ainsi débarrassée du fantôme d'un sens plus ou moins moral qui se cacherait dans chaque mythe de la manière dont

la littérature européenne (sous l'influence de l'essor de l'exégèse biblique aux XII^e – XIV^e siècles) nous a habitués à lire le texte. Nous apprenons à découvrir une culture là où il n'y avait auparavant que des lambeaux d'informations éparées, classées selon des critères linguistiques, géographiques et politiques qui séparent ce qu'ils devraient réunir et confondent des distinctions conceptuelles qui devraient nous servir de guide. Le livre de Mariène Albert-Llorca est d'abord solide, offrant une nouvelle répartition des problèmes, des évaluations quantitatives et une structure qui permet une consultation facile. Écrit dans un style élégant et précis, il n'évite pas la subtilité; sa lecture procure en outre l'avantage d'obtenir une perspective, depuis la question des récits étiologiques, sur presque toutes les grandes interrogations de l'anthropologie contemporaine.

Ioan Pânzaru

Deutscher Romanführer, herausgegeben von Imma Klemm, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1991, XIII – 527 Seiten

Neben anderen Bezugswerken zur Literaturgeschichte und – Theorie, wie z.B. *Stoffe der Weltliteratur* und *Motive der Weltliteratur* (von Elizabeth Frenzel), Fritz Martini's *Deutsche Literaturgeschichte*, dem *Deutschen Dichterlexikon*, dem *Lexikon der Weltliteratur* und dem *Sachwörterbuch der Literatur* die letzten drei herausgegeben von Gero von Wilpert), erscheint der von Imma Klemm herausgegebene *Deutsche Romanführer* als erneuter – gelungener – Versuch des Alfred Kröner Verlags aus Stuttgart, uns die Werke der deutschen Literatur in handlicher Form darzustellen und näherzubringen. In alphabetischer Reihenfolge der Autoren werden über 350 Werke der deutschen Romanliteratur vorgestellt, wobei sowohl alle charakteristischen Romantypen (z. B. psychologischer oder experimenteller Roman, Kriminalroman usw.), als auch die wichtigsten Schaffensperioden der betreffenden Autoren in ihrer literaturgeschichtlichen Bedeutung repräsentiert werden. Die Herausgeberin selbst aber erklärt dass eben das vorher erwähnte Kriterium der literaturgeschichtlichen Bedeutung „im Hinblick auf die aktuelle Romanliteratur besonders problematisch“ sei, deshalb treten nur vereinzelt Beispiele aus den achtziger Jahren auf, und diese in erster Reihe von Autoren, die in den siebziger Jahren bekannt worden sind.

Neben den wichtigsten Handlungszügen erfährt der Leser aus jedem einzelnen Artikel auch repräsentative Einzelheiten über erzählerische Struktur und charakteristische Details, er wird aber auch auf bedeutende Werke der Sekundärliteratur hingewiesen. Aus rein geschichtlichem Sichtpunkt deckt der *Deutsche Romanführer* die wichtigsten Zeitspannen der deutschen Romanliteratur, von den frühen Anfängen im 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Gleichzeitig erscheinen, neben Romanen und Romanfragmenten, auch einige längere Erzählungen in der Darstellung, da sie, wenn vom Autor nicht als solche gekennzeichnet, ohne weiteres als Romane betrachtet werden können. Der *Deutsche Romanführer* ist also der Information zu Grundfragen der deutschen Literatur gewidmet, aber auch als Anregung zur eigenen Lektüre gedacht. Nicht zuletzt will er als „Erinnerungshilfe“ dienen, da laut Herausgeberin, „gerade der Roman mit seiner gattungsbedingten Stoff – und Detailfülle in der Erinnerung oft nur in Bruchstückhafter Abstraktion gegenwärtig ist“ (Imma Klemm, *Wortwort*, S.1).

Oana Vodîța

DENISE CLAUDE LE GOFF, *Peter Neagoe, L'Homme et l'aunre*, Peter Lang Publ., New York, 1988, 313 p.

Peter Neagoe, a still not very well-known author in Romania, seems to arouse more and more interest among Western critics. After Donald Sturtevant's book, published some thirty years ago, and Rodica Botoman's thesis "Peter Neagoe's Relations with the American Expatriate Movement in France" (from which only one chapter appeared in the review "Miorita", July, 1978), Mrs. Denise Le Goff dedicates him a large monograph, representing the result of a thorough documentation that includes consulting the collection of his manuscripts entrusted to the library of Syracuse University and earlier talks with his widow (who died in 1986, at the age of over hundred years). The bibliography at the

end of the book demonstrates that his work was, in fact, relatively well known in translation at an early stage: his first novel, *Easter Sun*, was translated into French and German in 1939, the same year in which it appeared, and into Dutch, in 1949. The novel, "a drama of ignorance, evil and superstition, on which a strong pulsation of incest is grafted" uses the modern technique of the kaleidoscopic presentation from different perspectives. It also enjoyed a favourable reception from American criticism. Different texts by Neagoe appeared in selected volumes: in *American Abroads* in 1932, for instance, alongside Conrad Aiken, e.e. cummings, Hemingway and Gertrude Stein, or in *50 Best American Short Stories* (1915 - 1939), together with Th. Dreiser, Hemingway, Sherwood Anderson, Willa Cather, Faulkner and Scott Fitzgerald.

Even if Mrs. Le Goff's book offers very few references to the Romanian literary (and not only literary) tradition, it remains a precious document of Neagoe's work and life, of his relationships with the ethnically heterogenous environment of which he was part in the States and particularly of the precious inedited material that she consulted in the Syracuse University Library like, for instance, the writer's diary from which she quotes freely and which should be edited as soon as possible. The fact that Denise Le Goff is unfamiliar with the writer's country of origin, explains a few minimal errors and blunders that do not impede on the research matter itself (e.g. Brancusi does not come, like Neagoe, from Transylvania, cf. p. 8). The book is a solid and well-documented work, a basis of research for any future approach to Peter Neagoe.

M. Anghelescu

STAN VELEA. *Istoria literaturii polone* (History of Polish Literature) vol. II, Bucharest, 1990, 746 p.

The author's point of view, evident in his first volume published in 1986, and according to which he does not offer an exhaustive history of literature but rather main currents and representative personalities, is also present in this second volume. It includes great creators of Polish literature in the age of *Critical Realism*, *Naturalism*, *Young Poland* and *Between the Two Wars* (or, as the author himself puts in, *Between Wars*). In the *Foreword* we find a justification of the terms used throughout the book, some of them being unfamiliar to the nonspecialist: e.g. *Young Poland* instead of *Neoromanticism*, *Modernism* or *Symbolism*, etc. Actually these terms were adopted in Poland after West-European patterns: *Young Italy*, *Young Germany*, *Young Scandinavia*, etc.

Stan Velea is an authority on Polish literature so, in spite of the quoted bibliography, he does not use other specialists' structures but his own personal reading of the words, formulating in his own way his own judgements. His synthesis is original and the author knows what to emphasize and what to leave out from the heap of data which face him in other histories of literature. The result is not a summary but a strengthening of the resistance lines of the work through the specifics of the development of Polish literature and of its values. The system of exposition is unitary: there is an introduction to each literary period (or current), offering a background and the main ideas; also to each author, in the first chapter, in which his/her life is presented, at times with very expressive formulations: *Another Romantic with a Positivist Hat* (in the case of H. Sienkiewicz) or perfectly adequate ones: *Agitated Biography* (Gabriela Zapolska), *Biographical itinerary* (W. Reymont, a writer with an eventful life and work). The literary image is, therefore, complex and easily understandable.

Within the framework of naturalism a single personality is discussed, Gabriela Zapolska, although there are others in Polish literature such as, for instance, Adolf Dygasinski etc. But Gabriela Zapolska is truly exceptional. As a writer and actress she appears typical for Polish literature, for Polish writers, active at home and abroad (on the stage), with her novels and dramas, with her special gift to describe "the human ménagerie". There are references to other naturalists in other chapters too. I notice (with great pleasure) the titles of the chapters on authors which translate (both exactly and poetically) the distinct content and are, themselves, a characterisation of the author: *Naturalist Apprenticeship* and *Neoromantic Intermeshing*, for the symbolist Jan Kasprowiez; *Between Two Poetics* for Maria Konopnicka (undeniably true); *The Tract of Emancipated Women* (which is not the only one), for B. Prus, taking as starting point his novel *Emancipated Women*; *Dusk and Dawn*, for the great poet Leopold Staff, etc.

At the end we find an essential bibliography on the subject matter of the volume and a list of *Translations from Polish Literature into Romanian* of the authors discussed, taking into account the Romanian echo of their work. *The History of Polish Literature*, vol. II, the result of a long and thorough research, is an exceptional synthesis that will be of great interest to all the specialists in this field.

I. C. Chișimia

KARL ULRICH SYNDHAM, *The Aesthetics of Alterity: Literature and the Imagological Approach*, in 'Yearbook of European Studies', 4, 1991, pp. 177 – 191.

Specialists engaged in comparatist image studies (or imagological by another term) make a sharp distinction between this type of studies, the national stereotypes and the preoccupations with national or ethnic identity ('from 'national psychology' to Nazi pseudosciences like 'Rassenlehre'').

The aim of the image studies is to outline a system of values (in parallel with the aesthetic value system). This parallel system is formed, on the one hand, of a plurality of correlations, established by the receiving subject between poetic configurations and real-word phenomena, and on the other hand, of discursive relations between fictional statements, or judgements, and real-world existence, which must needs be understood hermeneutically.

The author discusses the mutual dependence of self-images and hetero-images, a dependence which transcends the boundaries of the individual text and takes place in a discourse of cultural valorization. These literary images are partially grounded in conventions and audience expectations. However, one should not label them true or false in terms of empiric reality; they must be judged within the system of literary myths they belong to.

Cătălina Velculescu

ALEXANDRU DUȚU, *The Individualization of the Imaginary Universe and the Reconstitution of Literary Periods*, in vol. *Comparative Literary History as a Discourse*, Peter Lang, 1992, pp. 175 – 195.

The author establishes a close connection between the imaginary universe and the changes occurring in people's mentalities. He emphasizes that the most significant changes took place in the period of Romanticism, when print culture pushed back oral culture and when imagination acquired a new functional content.

In his study, Alexandru Duțu overview the major changes that had marked Western culture at the time, carefully analyzing the transformation of the mental patterns rooted in the Byzantine model and pinpointing the relationships between intelligence, reason, imagination, memory and emotions in various stages of Byzantine culture. Furthermore, he discusses the evolution of these relationships up to the Romantic period, when such notions as 'originality', 'creative imagination', 'artistic genius', 'inspiration' and 'pleasure' won pride of place. And, it was also Romanticism that marked a break between traditional literature and 'belles-lettres'.

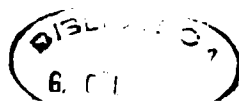
Cătălina Velculescu

Новые проблемы, новые решения. Recueil publié par l'Institut d'études slaves et balkaniques. Moscou, 1992, 207 p.

• Nouveaux problèmes, nouvelles solutions • — tel est le titre d'un recueil d'études récemment paru à Moscou qui reflète les nouvelles voies ouvertes à la recherche littéraire dans les pays de l'Europe de l'est; le sous-titre du volume est encore plus précis: « aspects nouveaux dans la recherche contemporaine de Roumanie et d'autres pays de l'Europe centrale et de sud-est ». Dédicé à Mikhaïl Vladimirovitch Fridman, réputé chercheur et traducteur

de la littérature roumaine en russe à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, ce tome est aussi consacré dans sa plus grande partie aux problèmes des deux littératures et à leurs relations; la plupart sont d'ailleurs le fruit de plusieurs rencontres entre les chercheurs de l'Institut d'études slaves et balkaniques de Moscou et de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire de Bucarest, le dernier colloque étant tenu à Moscou en 1990 pour éclaircir, au moins en partie, les taches blanches restées dans la recherche commune des dernières décennies d'après l'appréciation de M. Fridman (dans son *Introduction*). Les auteurs s'évertuent donc de couvrir les secteurs moins ou du tout abordés jusqu'ici: G. Muntean trace les nouvelles frontières d'une littérature roumaine qui peut maintenant faire état des œuvres écrites dans les anciennes provinces roumaines de la Bessarabie et de la Bucovine, N. N. Morozov discute «Le soi-disant opportunisme des écrivains roumains pendant le régime totalitaire», Tatiana Agapkina étudie la réception de la littérature roumaine dans l'ancienne U.R.S.S., de 1945 à 1960, Ana-Maria Brezuleanu regarde la présence de la littérature russe dans la revue roumaine «Secolul 20» (textes et études), revue qui a publié même des traductions des écrivains mis à l'index dans leur pays, etc. D'autres utiles articles sont consacrés à la littérature tchèque pendant la période du „printemps“ à Prague (S. Cherlaimova), à la prose centrée sur les thèmes ruraux dans la littérature polonaise (Olga Tsibenko) ou bulgare (Nina Ponomariova), etc. Le tout s'achève par une bibliographie des travaux et des traductions de M. Fridman, couvrant une riche période de quarante ans (1953 – 1992).

Marian Vasile



REVUES PUBLIÉES
AUX ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE ROUMAINE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART,
série Théâtre, Musique, Cinéma

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART,
série Beaux-Arts

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST
EUROPÉENNES

REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

ISSN : 0256 - 7245

SYNTHESIS, XIX, BUCAREST, 1992

S.C. „Universul” S.A. c. 3699

Lei 75 pentru persoane fizice
Lei 150 pentru persoane juridice